REVUE
DE
MUSICOLOGIE



TOME LVII – 1971 – N° 1

TOME LVII 1971, N° 1

REVUE
DE
MUSICOLOGIE

publiée avec le concours du

CENTRE NATIONAL DE LA RECHERCHE SCIENTIFIQUE

PARIS

SOCIÉTÉ FRANÇAISE DE MUSICOLOGIE

HEUGEL ET Cie

2 *bis* Rue Vivienne (2e)

SOCIÉTÉ FRANÇAISE DE MUSICOLOGIE

Siège social : Bibliothèque nationale, Département de la musique, 2, rue Louvois, Paris-IIe,

---

La Société française de Musicologie, constituée à Paris en 1917, réunit en un groupement spécial les personnes qui s'intéressent aux études de science et d'histoire musicales.

Elle se compose de membres souscripteurs et de membres donateurs, de nationalité française (membres actifs) ou étrangère (membres correspondants), admis, sur leur demande et sur la présentation de deux membres, après avis du Conseil d'administration, en séance ordinaire de la Société.

La cotisation est *au minimum* de 25 F par an pour les membres souscripteurs résidant en France, de 38 F pour les membres souscripteurs résidant à l'étranger, et de 500 F une fois versés pour les membres donateurs (760 F pour ceux qui résident à l'étranger).

Les cotisations doivent être adressées de préférence au compte de *chèques-postaux* 627-08 Paris, compte de la *Société Française de Musicologie* (2, rue Louvois, Paris-IIe) ou, à défaut, par chèque bancaire à l'ordre de la Société.

Tous les membres de la Société sont invités à assister aux séances ordinaires (communications, auditions musicales, etc...) ; ils ont droit à la réception gratuite de la *Revue de Musicologie* (deux numéros par an) et à des avantages pour l'achat des *Publications*.

REVUE DE MUSICOLOGIE

Vente au numéro :

LIBRAIRIE HEUGEL ET Cie

2 *bis*, rue Vivienne, Paris (2e).

Prix du présent numéro : **22** F. — Étranger : **27** F.

Abonnement (un an) France : **31** F. — Étranger **38** F.

POLYPHONIES VOCALES TRADITIONNELLES EN CORSE. *

INCONNUS hors de l'île, les chants polyphoniques de tradition orale de la Corse méritent beaucoup mieux que la brève mention qu'en ont faite quelques auteurs. Non seulement pour leur beauté mais encore parce qu'ils sont une des rares survivances d'un langage musical archaïque en voie de disparition.

Cette forme véritablement autochtone, autrefois répandue à travers tout le pays, ne se rencontre plus guère que dans quelques villages de montagne. Elle s'étend — sous des aspects différents — au domaine sacré et au domaine profane ; c'est dans le cadre de ce dernier que nous en parlerons aujourd'hui.

La polyphonie profane traditionnelle de la Corse « paghjella » en dialecte, est un chœur masculin à trois voix solistes, la « terza » (aigue), la « secunda » (moyenne), et le « bassu » (grave), qui occupe une place à part dans le chant et la poésie populaires de l'île. Alors en effet, que pour les autres formes la primauté du texte littéraire est la règle c'est ici le contraire. « Cantemu-ci una paghjella » ! « Si on chantait une paghjella » ! disent trois amis qui se retrouvent au cours d'une fête de village, par exemple. C'est-à-dire « chantons, pour le seul plaisir ». Peu importe le poème, ce peut être une complainte, une sérénade, une satire [1].

Cette exception à la règle de la récitation chantée signale tout particulièrement ces polyphonies à l'attention de l'ethnomusicologue.

L'aire géographique de la « paghjella » est actuellement à peu près limitée à quelques régions du Centre et du Centre-Nord de

---

* Cet article a été écrit à l'aide d'enregistrements effectués par l'auteur au cours de missions pour le compte des ATP, de l'ORTF et du CNRS.

1. Celà est si vrai que, parfois, les éxécutants ne connaissent pas tous le texte poétique. Celui d'entre eux qui l'a proposé au dernier moment le « souffle » alors à l'avance à ses partenaires entre chaque reprise.

l'île ; la « Castagniccia », royaume du chataignier, où le mode de vie est encore accordé au rythme ancestral, est sa terre d'élection. C'est dans cette contrée que nous avons enregistré les documents sonores que nous citerons tout à l'heure.
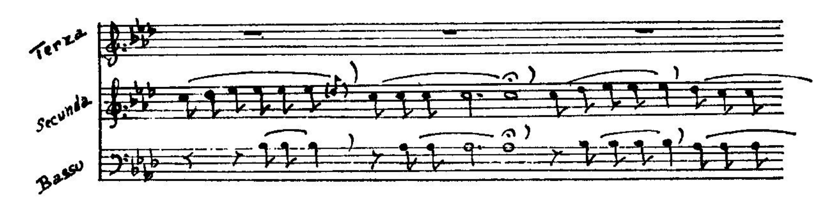


Bien qu'elle se manifeste sous des aspects assez variés la « paghjella » est régie par des principes dont nous verrons se dégager le caractère général à travers quelques exemples allant des plus simples — et probablement les plus anciens — aux plus ornés, et que nous distinguerons en deux catégories.

I

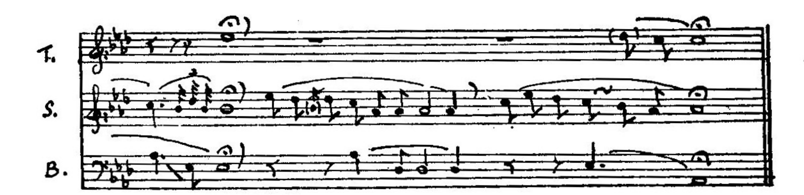
Dans le fragment qui va suivre, le thème principal dérive d'un archétype de structure très répandu dans l'île, où on le trouve dans nombre de chants monodiques comme cette cantilène pour le dépiquage des céréales :



L'entrée des voix se fait dans un ordre successif immuable : la « secunda », à laquelle est toujours confié le thème principal, entonne, bientôt soutenue par le « bassu » [1], puis la « terza » vient enrichir l'ensemble.



1. On dit aussi, mais plus rarement « bassa », qui parait être une altération du terme originel. Notons que « bassu » a pu être introduit dans l'île par les Franciscains qui employaient le mot « bassus » dans les manuscrits de leurs chants à deux voix que nous devons à Solange Corbin d'avoir découverts avec elle en Corse l'été dernier.
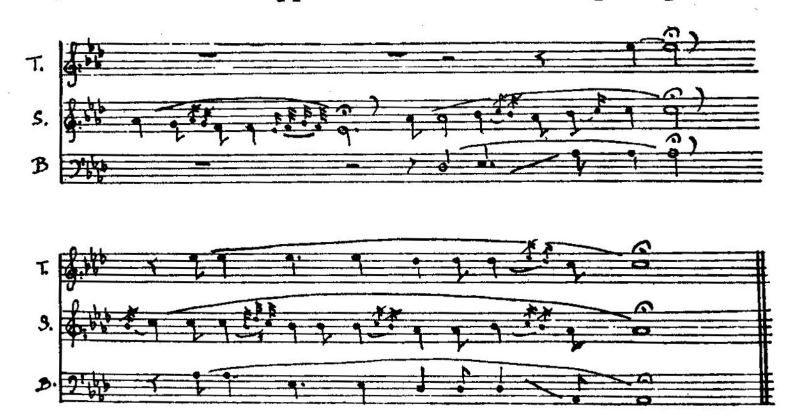


Incipit, direct ou non, sur le Ve degré, repos sur le IIIe, retard à la tonique, expression de celle-ci par anticipation, la partie principale contient ici quelques-uns des principaux éléments structurels de la musique insulaire, monodique ou non. L'ambitus de Vte. est plus particulier à la « paghjella ». Un des traits principaux de ces polyphonies est ce que nous appelerons le « point suspensif médiant » sur le IIe degré avant la période conclusive. (le rôle du IIe degré est souvent important dans le chant corse).

En ce qui concerne la polyphonie nous accédons d'emblée, avec l'attaque sur intervalle de IVte. du « bassu » et un mouvement parallèle de IVtes par mouvement conjoint, à un langage musical archaïque dont nous verrons s'affirmer la présence au cours des citations qui vont suivre. Notons encore l'arrivée directe sur Vte.

On peut à peine parler ici de chant à trois voix puisque l'intervention de la partie supérieure de « terza » se borne aux seules tenues finales des deux périodes. Elle suffit cependant pour susciter le savoureux accord de Vte. sans IIIce. que l'on rencontre constamment dans ces pièces.

Cette forme — la plus simple que nous ayons rencontrée jusqu'ici, est appelée, on ne sait pourquoi, « madrigale ».

Dans la notation suivante le rôle de la « terza » est plus important ; des ornements apparaissent à la mélodie principale :
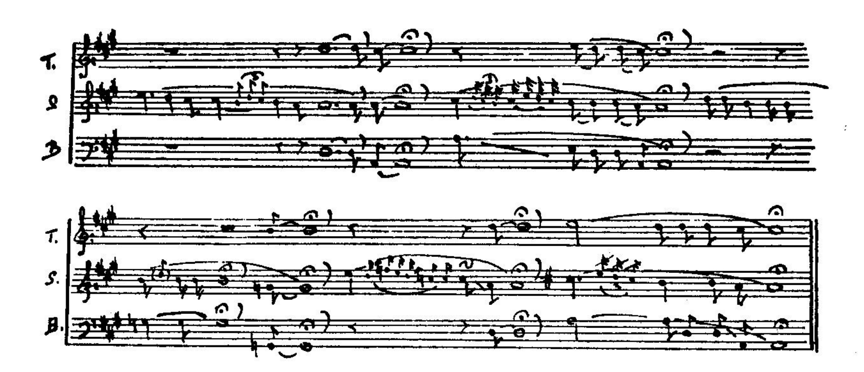


Attaque du « bassu » sur intervalle de Vte. cette fois. La prédilection pour les intervalles de IVte. et de Vte. et pour les mouvements parallèles se confirme et va jusqu'à un enchaînement d'accords de Vtes. à vide parallèles par mouvement conjoint. Cette formule contribue à donner à cette pièce un caractère de chant d'église (elle est très employée dans les polyphonies sacrées). Remarquons l'accord parfait sans Vte. que l'on retrouvera souvent.

Remarquable est le fragment qui suit, en raison d'un curieux changement de système, qui le coupe en son milieu et dont nous ne connaissons qu'un seul autre exemple dans un chant monodique. Le retour au ton initial est précédé d'une période fluctuante qui parait traduire le souci de ménager une transition.

L'effet d'écho que l'on discerne fait penser à deux chœurs qui se répondraient (il y avait autrefois, dans l'île, dit-on, des antiphonies).

Comme précédemment on trouve des résolutions, parfois indirectes, d'accords de Vte. sans IIIce. sur accord parfait sans Vte.



Ces trois fragments ne sont guère connus en dehors de la région où nous les avons recueillis. Le mètre du texte poétique est irrégulier [1] et la phrase musicale porte sur plus de deux vers, dispo-

1. Nous ne donnons pas les textes littéraires en dialecte puisqu'ils sont interchangeables. La question des rapports, rythmiques et autres, avec la musique nous entrainerait d'ailleurs un peu hors de notre sujet et entre dans le cadre d'une étude exhaustive du genre qu'il n'est pas question d'aborder pour le moment. Au demeurant on se rendra compte, dans ce très bref aperçu des polyphonies insulaires, que la synthèse reste à faire. Ce travail ne sera possible que lorsque le recensement des « paghjelle, aussi complet qu'on puisse le souhaiter, sera terminé.

sition qui ne se retrouve pas dans les « paghjelle » qui suivent, d'un type plus courant. Ils peuvent être considérés comme des survivances et c'est la raison pour laquelle nous les avons cités en premier.

II
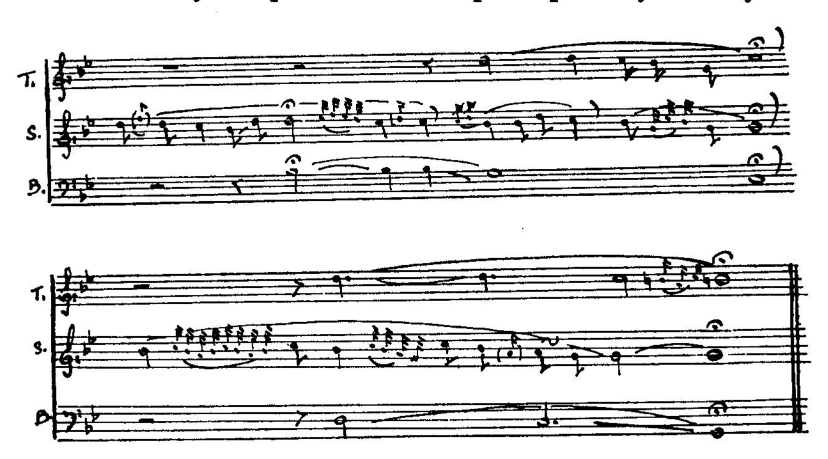
Les « paghjelle » que l'on peut encore entendre assez couramment dans plusieurs régions (du centre surtout) sont assez différentes.

— La tonalité est mineure, avec, à l'accord final, ce que nous appellerons, plutôt que modulation, « changement de système à partir d'une même tonique ».

— Certains archaïsmes ont disparu. Des éléments nouveaux apparaissent.

— Les ornements sont plus nombreux et surtout dévolus à la « terza » dont le caractère apparait, non structurel, mais interprétatif.

— La phrase musicale n'est pas strophique ; elle porte sur deux vers octosyllabiques dont elle n'épouse pas toujours le rythme.
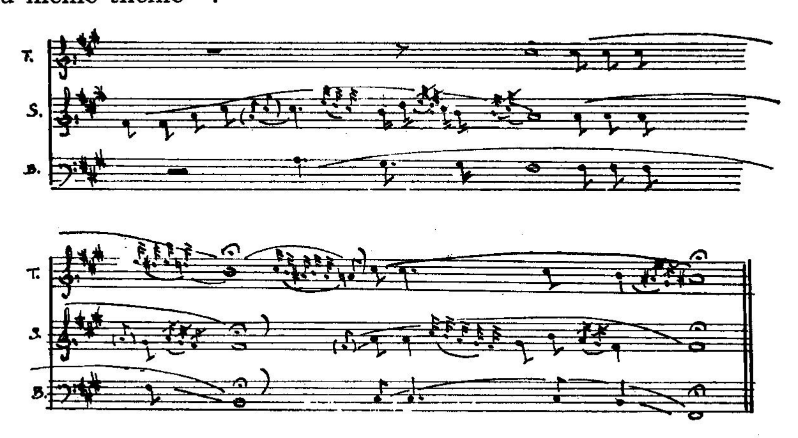


La partie grave de « bassu » intervient cette fois sur intervalle de 3ce. L'impression tonale incertaine s'affirme ensuite, après un frottement de 2de., par une fondamentale dont l'effet est d'autant plus grand qu'elle s'accompagne, à la partie supérieure, du 5e degré qui éclaire l'ensemble.

Le repos à la fin de la première période est cette fois sur tonique, mais le IVe degré entendu à la « terza » lui donne ce caractère de « point suspensif » qui est, nous l'avons vu, un des éléments de base de ces polyphonies. L'impression provoquée par ce IVe degré persiste au cours de la deuxième période et en fait un retard qui se résoudra finalement, à la partie supérieure, par anticipation suivie d'une double broderie, sur le IIIe degré. En doublant le IVe degré, dans l'antepénultième accord, le « bassu » donnera à la conclusion son style de cadence plagale.

L'importance des ornements est particulièrement frappante dans le fragment qui suit, où ils enrichissent presque chaque note des parties supérieures (on remarquera que le « bassu » n'est jamais orné). On appelle là-bas « ricucade » ces cascades de petites notes qui se déploient en agréments, tremblements et broderies et donnent à la « paghjella » sa couleur particulière ; c'est à eux surtout que la « terza » doit de jouer son rôle de commentaire de la mélodie principale.

Les remarques au sujet de l'exemple précédent restent valables pour celui-ci ; il s'agit de deux variantes semblablement structurées du même thème [1] :



Les différences qui existent entre ces deux derniers exemples et ceux qui précèdent permettent bien de distinguer, comme nous l'avons annoncé, deux types principaux. L'un — dont ne subsistent que quelques rares specimen — comprend les formes supposées

1. La première a été enregistrée comme les précédentes au village de Taglio, la seconde à Rusio, dans une région voisine.

les plus anciennes ; l'autre, que l'on rencontre encore couramment, celles qui sont plus proches de nous.

Certains caractères communs à toute la musique traditionnelle de l'île, monodique ou non, sont apparus au cours de ce rapide aperçu. A ceux que nous avons signalés ajoutons les particularités de l'interprétation qui, dans ces pièces allégées de la servitude à un texte littéraire, a une importance capitale.

La notation graphique ne saurait en donner une idée, même approximative, et aucune description ne remplacera l'audition directe. Disons simplement que ce qui frappe le plus dans la manière dont elles sont chantées est le caractère de liberté qui s'en dégage : liberté du rythme et de l'ornementation, longues finales, entrée successive des voix, qui donnent à la « paghjella » — comme à tout le chant corse — une allure d'improvisation. Le timbre des voix, qui diffère selon les régions, la justesse et l'homogénéité de l'ensemble surprennent chez ces montagnards incultes. Tout est ici mis en œuvre en vue d'une bonne exécution : très près les uns des autres, le bras passé parfois sur l'épaule de leurs partenaires, la main en cornet derrière l'oreille (geste millénaire que l'on retrouve jusque chez les chanteurs de l'Égypte ancienne) les chanteurs de « paghjella » lancent à plein gosier, dans une tessiture souvent très élevée, leur phrase musicale indéfiniment répétée.

La « paghjella » a-t-elle pris naissance en Corse ? Il n'est naturellement pas possible de le dire ; mais nous devons signaler que rien de pareil n'existe à notre connaissance dans le Bassin méditerranéen et que les chants à plusieurs voix des contrées les plus proches (Sardaigne, Italie du Nord) sont très différents.

Il n'est pas davantage permis de situer dans le temps son origine, que l'on ne saurait évidemment faire remonter au-delà de la naissance de l'art polyphonique.

L'existence des deux formes que nous avons distinguées, la persistance — dans celle que nous appellerons « actuelle » — de certains caractères archaïques, en font des pièces de style composite et autorisent à pencher vers une lente évolution sur laquelle la terminologie pourrait apporter quelque lumière : on n'a jamais cherché à donner une explication du mot « paghjella ». Qu'il nous soit permis d'en proposer une : ce terme vient évidemment de « paghju » qui veut dire paire. Ne s'agirait-il pas, à l'origine, d'un chant à *deux* voix ? Ce ne pourraient être, dans ce cas, que la « secunda », et la « terza » qui donne son originalité au genre. Le « bassu », simple soutien sonore, aurait été tardivement ajouté. Il est de fait que lorsqu'une partie vient à faire défaut par suite

de l'absence d'un exécutant), s'il s'agit du « bassu » les deux autres chantent quand même, alors que si c'est la « terza » qui manque, on renonce à l'éxécution.

Quelles que soient leurs lointaines origines, les polyphonies traditionnelles de la Corse, dans lesquelles se retrouvent les traits essentiels de la musique populaire de l'île, sont l'expression la plus typique du patrimoine artistique de tradition orale de ce pays.

Félix QUILICI.

HISTOIRE DE LA LÉGENDE PALESTRINIENNE

GLORIFIÉE par l'italien Giuseppe Baini (1775-1840), réduite à néant par l'allemand Franz-Xaver Haberl (1840-1910), la tradition d'un Palestrina « sauveur de la musique sacrée » est pourtant née bien avant eux, au début du XVIIe siècle. Cet article essaiera de montrer, au travers de l'histoire de cette légende, que, l'admiration que les biographes de Palestrina portaient à leur héros répondait en fait à des mobiles bien différents au XVIIe ou au XVIIIe siècle. Je ne chercherai pas à critiquer les textes cités ni à en établir l'authenticité, mais simplement à savoir pourquoi leurs auteurs éprouvaient le besoin d'écrire sur Palestrina.



Dès 1607, Agostino Agazzari écrit dans son célèbre opuscule *Del sonare sopra'l basso con tutti li stromenti* : « Un Souverain Pontife envisageait d'interdire la musique, mais Palestrina écrivit la *Missa Papae Marcelli* et le convainquit de n'en rien faire »[1]. Il est à noter, cependant, qu'Agazzari ne paraît pas faire le lien entre la Messe du Pape Marcel et les activités musicales du Concile de Trente, puisque, dans la *Musica ecclesiastica*, il écrit simplement : « Le sacré Concile de Trente bannit de la sainte Église tout chant, toute musique susceptible de nous rappeler des chants ou des airs lascifs, ainsi qu'on peut le lire dans le décret « *De observandis et evitandis in celebratione Missae, sessio XXII* ».[2]

Le deuxième texte constitutif de la légende palestrinienne est du au Père Adriano Banchieri qui écrit en 1609 :

---

1. Agostino AGAZZARI, *Del sonare sopra'l basso con tutti li stromenti e dell' uso loro nel conserto*, Sienne, 1607, p. 11 (B.n., Musique, Vmc. 733 (5).
2. Agostino AGAZZARI, *La Musica ecclesiastica...*, Sienne, 1638, (B.n., Imprimés, Rés.V.1553).

« Le Pape Marcel ne bannit pas complètement la musique de l'Église, car Palestrina lui persuada que la faute incombait aux compositeurs, et pas à leur art ; c'est dans ces circonstances qu'il composa la messe dite *Papae Marcelli*, dédiée à Paul IV, et y introduisit de nouveau la musique en consonnance. » [1].

Ces deux témoignages, quoique l'un et l'autre entachés d'erreur, sont intéressants parce qu'ils montrent que la légende palestrinienne est née en milieu romain, voire jésuite.

Agostino Agazzari (1578-1640) est un noble de Sienne, probablement parent avec Alfonso Agazzari, recteur du Collège germanique de 1591 à 1593, puis du Collège anglais, des collèges de Sienne et Naples, et de la résidence de Gesù [2]. Lui-même est sans doute le disciple de Francesco Bianciardi, organiste du Duomo de Sienne, et d'Andrea Feliciani, maître de chapelle à Sienne dans les années 1590-1600. Mais il a peut être également reçu l'enseignement d'Adriano Banchieri en 1593 quand celui-ci séjournait au couvent San Benedetto de Sienne [3].

Le fait que Francesco Bianciardi et Andrea Feliciani aient pu être les premiers maîtres d'Agazzari est intéressant à plus d'un titre. Il est possible, en effet, qu'Andrea Feliciani ait été un élève de Palestrina dont il continue la tradition. Quant à Francesco Bianciardi, il est parfois cité en même temps que Ludovico Viadana et Agostino Agazzari comme un des promoteurs de la basse contniue.

Par la suite, Agostino Agazzari deviendra maître de chapelle du Collège germanique en 1602 et 1603, puis maître de chapelle du séminaire romain en 1606. Il dédiera ses œuvres aux plus hauts dignitaires jésuites de l'époque : à l'archevêque de Salzbourg, Wolfgang Dietrich von Reitenau (1602, *Sacrae laudes*), à Bernardino Castorio, recteur du Collège Germanique (1603, *Sacrae cantiones*), à Claudius Aquaviva Général de l'ordre (1603, *Sacrae laudes*), tous tournés vers le Saint-Empire romain germanique et préoccupés de la reconquête catholique.

Agostino Agazzari étant le premier auteur connu qui évoque la légende de Palestrina, ayant par ailleurs vécu plusieurs années dans un milieu romain et jésuite, il est permis de supposer que la

---

1. Adriano BANCHIERI, *Conclusioni nel suono dell' organo novellamente tradotte et dulicidate in scrittori et organisti cellebri...*, Bologne, 1609, p. 19 (B.n., Musique, Vmc.733 (7).

2. Thomas CULLEY, S.J., *Jesuits and music. A study of the musicians connected with the German College...*, Rome, 1970, p. 115.

3. G. BARBLAN, *Contributo a una biografia critica di Agostino Agazzari* (in *Collectanea historiae musicae*, II, Florence, 1957, pp. 33-71).

légende palestrinienne est née dans un milieu jésuite. Le fait est d'autant plus vraisemblable qu'en 1638, Agazzari, depuis longtemps retiré à Sienne, et éloigné des affaires de Rome, n'évoquera pas même le nom de Palestrina à propos du Concile de Trente.

Le cas d'Adriano Banchieri (1564-1634) paraît plus étrange, plus déconcertant, moins significatif. Banchieri ne vit pas dans la Rome jésuite, mais promène son existence de moine dominicain dans les couvents du Nord de l'Italie : Bologne, où il est né et où il meurt, mais aussi Lucques et Sienne. Ce n'est pas un novateur, mais un inventeur, une sorte de neo-humaniste.

Il n'est pas surprenant que Banchieri, curieux de toute la musique, évoque la légende et le nom de Palestrina dans un de ses nombreux ouvrages théoriques. Cependant, il semble que les *Conclusioni nel suono dell' organo novellamente tradotte...* ne soient qu'une seconde édition : le libellé même de la page de titre l'indique et cette édition antérieure est mentionnée dans plusieurs dictionnaires avec des dates variables : 1593, 1592, 1591. Elle semble avoir été découverte par Carlo Schmidl qui la signale pour la première fois dans son *Dizionario universale dei musicisti* en précisant que la première version des *Conclusioni* a été imprimée à Lucques chez Silvio Marchetti en 1591. Malheureusement, il ne m'a pas été possible de retrouver cette édition qui n'est pas signalée dans les *Écrits imprimés concernant la musique*, volume du R.I.S.M. actuellement sous presse. Il serait pourtant intéressant de la connaître, car, ayant été publiée du vivant de Palestrina, cette première version des *Conclusioni...* montrerait que la légende palestrinienne remonte à Palestrina lui-même.

Cette hypothèse ne pouvant actuellement être vérifiée, il est possible d'inférer que Banchieri, ayant peut-être connu Agazzari à Sienne, et connaissant en tout cas son œuvre, se soit inspiré des quelques lignes de celui-ci pour développer la légende du Pape Marcel : les deux hommes peuvent s'être connus à Sienne en 1593 : et il est certain que Banchieri connaissait Agazzari puisqu'il cite au moins une fois dans ses écrits une lettre d'Agazzari [1]. Enfin, les deux hommes appartiennent à la même génération néo-humaniste qui, en partie grâce à eux, voit naître de nouvelles formes d'art : la basse continue, l'opéra, la musique baroque.

Si l'hypothèse que la légende palestrinienne est née sous la plume d'Agazzari en milieu romain et jésuite n'est pas infirmée par la découverte de documents nouveaux comme l'édition perdue

1. CULLEY, *op. cit.*, p. 164.

des *Conclusioni* de Banchieri, il reste à savoir pourquoi et comment la légende est née. Car il s'agit bien d'une légende : Palestrina n'a pu matériellement composer la *Missa Papae Marcelli* du vivant de Marcel II, et il n'a probablement pas sauvé la musique lors des dernières sessions du Concile de Trente.

L'explication peut naître de plusieurs faits qui ne s'excluent pas obligatoirement.

La légende tire son origine de tentatives avortées de réforme de la musique sacrée lors des dernières sessions du Concile et de velléités de réforme de Marcel II lors du Vendredi Saint de 1555. Elle peut donc être due à Palestrina lui-même, qui fut toujours soucieux de sa publicité, ou à un contemporain désireux de donner en exemple les musiciens de Rome. Il est probable que ce contemporain était un Jésuite, comme le montre le témoignage du Père Cressolles cité plus loin. Il serait en tout cas intéressant de confronter cette hypothèse avec le texte de l'édition de 1591 des *Conclusioni* de Banchieri.

Mais on peut admettre aussi que la légende palestrinienne, quelle que soit son origine, a été propagée par les Jésuites. La personnalité d'Agazzari le donne à penser. Mais aussi l'espoir pour les Jésuites de pouvoir proposer comme modèle aux musiciens d'Europe un grand et saint compositeur issu de Rome. Leur habileté à placer dans tous les domaines de l'art des symboles et des représentations susceptibles d'exalter les croyants ou d'inspirer les artistes a été montrée et démontrée depuis longtemps par Émile Mâle, et nuancée par Pierre Francastel.

Qu'une tentative analogue ait été faite en musique en magnifiant l'œuvre de Palestrina s'explique aisément. On oubliait peu à peu que son œuvre et sa personnalité étaient dans leur ensemble peu conformes aux vœux du Concile de Trente et à l'esprit austère de la période 1550-1580, pour ne se souvenir que des splendeurs de la polyphonie palestrinienne dans la Rome moins rigoureuse du début du XVIIe siècle.

Il n'existe pas de véritables preuves de cette assertion. Un argument de représentation conservé à la Studienbibliotek de Salzbourg ferait état d'une première mise en scène de la légende palestrinienne en 1628, le *Drama Palladem et redentem*.

Il s'agit d'une représentation donnée au Collège de Jésuites où se trouve exaltée l'œuvre du maître romain [1].

---

1. Constantin SCHNEIDER, *Geschichte der Musik in Salzburg...*, Salzburg, 1935, p. 56.

Cet ouvrage est signalé par Félix Raugel dans sa biographie de Palestrina. Je n'ai pas pu le consulter, mais il est certain que cette première mise en scène de la légende de Palestrina est un sujet bien digne de la Contre-Réforme. L'utilisation de l'œuvre de Palestrina est confirmée par le fait que les Jésuites firent copier plusieurs de ses messes à Salzbourg en 1634. Ainsi, sous l'égide des forces agissantes de la Contre-Réforme, la légende palestrinienne contribue sans doute à donner naissance à des œuvres aussi monumentales que les rétables baroques, les messes à plusieurs chœurs d'Orazio Benevoli représentées à Salzbourg en même temps, la même année que le *Drama*.

Autre document important et significatif, le témoignage du Père Cressolles, un Jésuite qui publie à Paris en 1629 son *Mystagogus* :

Pie IV, Souverain Pontife dont l'autorité a un très grand poids, avait remarqué que les chants et symphonies que l'on entendait de son temps dans les demeures sacrées n'étaient que gazouillements et répétitions sans force, que rien ne s'en dégageait qui fût capable d'exciter à la piété ; il avait donc projeté d'écarter la musique des temples sacrés, et en avait auparavant débattu en privé avec les cardinaux et d'autres hauts personnages de la hiérarchie. Mais Palestrina, chef du chœur et de la musique de la Chapelle pontificale, eut vent du projet ; il composa en hâte des messes où le concert des voix et les modulations trop molles qui occupaient auparavent l'attention des auditeurs avaient disparu, et où il montrait que les paroles pouvaient être pleinement comprises tout en conservant la symphonie. Le Pontife entendit ces messes et comprit que les textes chantés peuvent être rendus intelligibles sans que la modulation disparaisse ; il renonça à son projet, et se rendit compte qu'il n'était pas tant question de supprimer la musique que de la modérer. Palestrina a raconté cette histoire à l'un des membres de notre société, de qui je la tiens. »[1]

Ce texte important et plausible démontre l'origine jésuite de la légende palestrinienne. On notera d'ailleurs que les écrivains et théoriciens étrangers à la Compagnie de Jésus, qui connaissent fort bien l'œuvre de Palestrina et l'analysent dans leurs écrits, ne font aucune allusion à la légende[2].

Surtout, ces témoignages permettent d'expliquer, en partie du moins, la permanence au début du XVIIe siècle d'œuvres litur-

1. Louis de CRESSOLLES, S.J., *Mystagogus de sacrorum hominum disciplina...*, Paris, 1629, p. 627, (B.n., Imprimés, D. 639).
2. Pedro CERONE, *El Melopeo y maestro, tractado de musica théorica e pratica...*, Naples, 1613 (B.n., Musique, Rés.F.45).

giques composées dans un style traditionnel, *alla Palestrina* : messes à 4, 5 et 6 voix *alla Palestrina* dont les paroles sont intelligibles (messes d'Eustache Du Caurroy, Jean de Burnonville, du Père d'Ambleville, Jésuite etc...), ou bien, influencées sans doute par l'école vénitienne, messes monumentales à plusieurs chœurs qui apparaissent dès la fin du XVIe siècle et se multiplient par la suite (messes de Nicolas Formé, 1638, ou d'Orazio Benevoli, citées plus haut).

***

Une fois née, la légende se propage, échappe à ses auteurs, et se retrouve chez nombre d'écrivains postérieurs. Je ne citerai que les textes les plus importants ou les plus intéressants.

En 1647, Giovanni Battista Doni (1594-1647) écrit dans son *De praestantia musicae veteris* :

Le pape Marcel II avait très sagement résolu d'interdire et de réprimer la licence des musiciens, conformément à l'avis du Saint Concile de Trente, mais je ne sais par quelle ruse d'un musicien il se laissa convaincre et enlever la réputation d'avoir accompli une si grande œuvre » [1].

Quelques décades plus tard, Angelo Berardi écrit dans ses *Ragionamenti musicali* (1681) :

Marcel II avait résolu d'écarter la musique de l'Église parce que divers abus y avaient cours : Palestrina prit courageusement le parti contraire, montrant que la faute revenait aux compositeurs, non à la science musicale ; et c'est ainsi qu'il écrivit la messe dite *Papae Marcelli*, dédiée à Paul IV, et imprimée dans son second livre de messes » [2].

En 1688, Antimo Liberati (1617-1692), musicien et théoricien, d'abord au service de l'Empereur Ferdinand III et de l'archiduc Leopold à Vienne, puis ténor de la Chapelle pontificale et organiste de différentes églises de Rome affirme :

Une messe de la composition de Pierluigi da Palestrina composée selon les règles et chantée en présence du pape Marcello Cervini et du Collège des Cardinaux suffit à détourner ce pape de son projet de remettre en application la bulle de son prédécesseur Jean XXII et intitulée : *Docta sanctorum patrum decrevit auctoritas*. Ce pape, qui avait

1. Giovanni Battista Doni, *De praestantia musicae veteris...*, Florence, 1647, Livre I, p. 49 (B.n., Imprimés, Rés.V. 373).
2. Angelo Berardi, *Ragionamenti musicali...*, Bologne, 1681, pp. 77-78 (B.n., Musique, Rés.149).

entendu de mauvaises musiques, voulait par un nouveau règlement chasser tout à fait la musique du temple sacré *sub anathemate*. Et Palestrina, cet homme insigne, fit comprendre par son jugement profond et la divine mélodie de cette messe... que la mauvaise musique n'était pas le fait de l'art, mais de l'artifice des musiciens et de leur paresse. Le pape (Marcel II) étant mort peu de temps après, le pape Paul IV lui succéda. Palestrina lui dédia la *Missa Papae Marcelli* »[1].

Cette présentation des faits sera reprise en 1711 par Andrea Adami di Bolsenna (1663-1742), organiste, puis chef du chœur de la Chapelle pontificale, sans aucune modification[2]. Par contre, dans son *Commentaire historique sur le Bréviaire romain*, le français Grancolas n'évoque ni le nom de Palestrina, ni le nom de Marcel II, mais se base sur une autre tradition remontant à l'*Istoria del Concilio di Trento* du jésuite Sforza Pallavicini (Rome, 1656)[3].

Enfin, l'encyclique *Annus qui*, due à l'initiative du pape Benoît XIV, est la première prise de position officielle de l'Église sur la question :

Le Souverain Pontife Marcel II avait, dit-on, muri le projet d'écarter la musique de l'Église et de limiter le chant de l'Église au plain-chant, ... mais Giovanni Pierluigi de Palestrina, maître de chapelle de la Basilique vaticane, composa pour l'exécution des messes des textes musicaux assez parfaits pour élever les âmes à la piété et à la dévotion. C'est pourquoi le pape, qui assistait à la messe et écoutait ces messes, changea son projet et revint sur sa décision, ainsi que le rapporte Andrea Adami dans ses *Osservazioni*... Au Concile de Trente, on parla d'enlever la musique de l'Église, mais l'Empereur Ferdinand fit dire par ses légats que le chant musical ou figuré incitait les âmes des fidèles à la dévotion et à la piété ; on préféra modérer le décret déjà préparé, ainsi qu'on peut le voir à la XXIe session dans le *Decretum de observandis et evitandis in Missa* »[4].

Ainsi s'achève l'histoire de la légende palestrinienne au XVIIIe siècle. Charles Burney, Martin Gerbert connaîtront Palestrina, évoqueront sa légende, mais n'y apporteront pas d'éléments nouveaux. Visiblement, le mythe palestrinien ne signifie plus

---

1. Antimo LIBERATI, *Lettera scritta... in riposta ad una del signor Ovidio Persapegi...*, Rome, 1685, pp. 22-24 (B.n., Musique, Rés.655).
2. Andrea ADAMI DI BOLSENA, *Osservazioni per ben regolare il coro de i cantori della Capella pontificia...*, Rome, 1711, p. XI (B.n., Musique, X.1041).
3. J. GRANCOLAS, *Commentaire historique sur le Bréviaire romain...*, Paris, tome I, 1727 p. 115 (B.n., Imprimés, B.8436).
4. L'Encyclique *Annus qui* a été publiée par Mgr Fiorenzio Romita dans *Jus musicae liturgicae*, Rome, 1947, pp. 253-270.

grand chose pour eux. Et c'est Fétis qui, met un point final à la légende baroque dans sa *Revue musicale* [1].

***

Mais c'est à Baini qu'il appartenait de renouveler entièrement la légende, Guiseppe Baini (1775-1843) rentre à la Chapelle sixtine comme baryton en 1795 et en devient rapidement directeur. Il y découvre l'œuvre de Palestrina et consacre presque toute sa vie à l'étudier. Très attaché au service du Saint-Siège, il refuse d'entrer au service de Napoléon. Son livre, les *Memorie storico-critiche della vita e delle opere di G. P. da Palestrina* est encore, malgré ses erreurs, sa partialité, son ton souvent polémique, un document important, non seulement pour l'étude de Palestrina, mais encore pour la connaissance générale de la musique à Rome au XVIe siècle. Monumentale, la biographie de Palestrina doit cependant être utilisée avec prudence [2]. Elle sera en tout cas copiée et utilisée pendant tout le XIXe siècle.

Si Palestrina avait été considéré aux XVIIe et XVIIIe siècles comme le sauveur de la musique sacrée, il apparaît au XIXe siècle comme « l'inventeur » de la musique, le premier musicien, le premier artiste au sens romantique de ce mot : il est inspiré, génial, il compose la nuit, mis il est pauvre, incompris ; il vit dans le monde des sons et non dans celui des hommes ; il crée une œuvre révolutionnaire et puissante.

Écrit au début de l'époque romantique, à une époque où l'on pense que l'artiste est un individualiste, un créateur solitaire, le livre de Baini est aussi un livre patriotique : il exalte un compositeur romain et italien : Palestrina nous est présenté comme le premier musicien italien, le premier véritable musicien d'église, l'homme grâce à qui la musique sacrée a été délivrée des thèmes profanes importés en Italie par des musiciens étrangers, les franco-flamands « oltramonti ».

Les détails abondent dans l'ouvrage de Baini sur le fait qu'avant Palestrina, les musiciens de Rome étaient des étrangers venus d'outremonts. L'insistance de Baini sur l'œuvre du pape Jules II qui, dans une Italie occupée par les troupes du roi de France Louis XII, s'efforce de restaurer l'art italien, est significative :

---

1. Voir la *Revue musicale*, 2e année, tome III, 1828, pp. 487-488.
2. Guiseppe Baini, *Memorie storico-critiche della vita e delle opere di G. P. da Palestrina*, Rome, 1828 (B.n., Musique, 4°B.29).

« Jules II prit connaissance de l'irrégularité que constituait l'invasion de musiciens étrangers et pensa y remédier en créant à Rome... »[1].

D'autres passages, d'autres phrases donnent la même impression de patriotisme. Ainsi, Palestrina, placé par Baini au rang des créateurs éternels, italiens de la musique, voit sa carrière limitée, menacée par le monopole des chanteurs étrangers :

« Pauvre Pierluigi ! Chanteur italien, mais de voix moyenne et inférieure à celles, robustes, des chanteurs d'outremonts ; compositeur italien, au génie sublime, dépassant de beaucoup les compositeurs d'outremonts, il devait être adjoint sur l'ordre du pape, au mépris d'un récent *Motu proprio*, à un collège où les chanteurs et les compositeurs ultramontains étaient la majorité »[2].

Ou encore :

« Un soucis général animait tous les chanteurs, peu disposés en faveur de Pierluigi, par rivalité nationale et par envie jalouse de son génie supérieur... »[3].

Il n'est guère surprenant de voir le pieux Baini éprouver de tels sentiments patriotiques : italien, en ce début du XIXe siècle où les passions nationales s'éveillaient, il avait connu l'invasion des troupes françaises ; prêtre, il n'oubliait pas le pape humilié par Napoléon (avec la famille de qui il n'était d'ailleurs pas en mauvais termes) ; artiste, il avait assisté au pillage de l'Italie par l'Empereur, il connaissait sa « sauvage furie », ses « spoliations barbares », et les « rapines brutales de ses hommes[4] »

Les poètes aussi évoquent Palestrina, et, après Baini, font de lui l'ancêtre de la musique, le poète, le *Chaterton* de la musique[5] :

Puissant Palestrina, vieux maître, vieux génie,
Je vous salue ici, père de l'harmonie.
Car, ainsi qu'un grand fleuve où boivent les humains,
Toute cette musique a coulé de vos mains !
Car Glück et Beethoven, rameaux sous qui l'on rêve,
Sont nés de votre souche et faits de votre sève !

---

1. BAINI, *op. cit.*, p. 19
2. BAINI, *op. cit.*, p. 44.
3. BAINI, *op. cit.*, p. 53.
4. BAINI, *op. cit.*, pp. 278-279, note 379.
5. Victor HUGO, *Les Rayons et les ombres : Que la musique date du XVIe siècle*, Paris Gallimard, 1964, pp. 1098-1104 (Bibliothèque de la Pléiade).

Suit une longue rêverie, qui n'est pas du meilleur Victor Hugo, sur la mission de l'artiste, le rôle du poète, la destinée du créateur :

Que de fois il rêva, scrutateur ténébreux
...
C'est ainsi qu'esprit, forme, ombre, lumière et flamme
L'Urne du monde entier s'épanche dans son âme.
Ni peintre, ni sculpteur, il fut musicien !
Il vint, nouvel Orphée après l'Orphée ancien !
Et comme l'océan n'apporte que sa vague,
Il n'apporta que l'art du mystère et du vague.
...
Il semble, à ces accords qui, jusqu'au cœur touchant,
Font sourire le juste et songer le méchant,
Qu'on respire un parfum d'encensoirs et de cierges,
Et l'on croit voir passer un de ces anges demi-vierges
Comme en rêvait Giotto, comme Dante en voyait,
Êtres sereins, posés sur un monde inquiet,
...
Sereine, et blanchissant de sa lumière pure
Ton Dôme merveilleux ô sainte Architecture,,
Dans ce ciel, qu'Albert Dure admirait à l'écart,
La Musique montait, cette lune de l'art ! [1]

Ainsi renouvelée par Baini, la légende palestrinienne prend un nouveau départ ; les écrivains français en prennent connaissance grâce aux travaux de Juste-Adrien Lenoir de Lafage (1801-1862), tel Edmond Monnier qui respecte sagement, la pensée de Baini, tel Super qui l'utilise, curieusement, pour accabler Palestrina d'injures : « Palestrina fait partie du *Décaméron* italien », « la première école laïque fut tenue à Rome par un huguenot (Claude Goudimel) de marque et de notoriété au XVIe siècle... » [2].

Seul, Hector Berlioz, dans ses *Mémoires* tente de détruire le mythe palestrinien :

Les gens qui croient encore sincèrement que Palestrina composa à dessein sur les textes sacrés, et mû seulement par l'intention d'approcher le plus possible d'une pieuse idéalité, s'abusent étrangement. Ils

---

1. « La musique est la vapeur de l'art » écrit ailleurs Victor Hugo, dans son *William Shakespeare* « Elle est à la poésie ce que la rêverie est à la pensée ». Il est équitable de dire que Victor Hugo a parfois mieux compris le génie de certains compositeurs, tel Beethoven : « Ce sourd entendait l'infini... ».

2. Super, *Palestrina. Étude historique et critique sur la musique religieuse*, Paris, 1892 (B.n., Musique, 8oB.Pièce 555).

ne connaissent pas, sans doute, ses madrigaux, dont les paroles frivoles et galantes sont accolées par lui, cependant, à une sorte de musique absolument semblable à celle dont il revêtit les paroles saintes. Il fait chanter par exemple : *Au bord du Tibre, je vis un beau pasteur, dont la plainte amoureuse*, etc., par un chœur lent dont l'effet général et le style harmonique ne diffèrent en rien de ses compositions dites religieuses. Il ne savait pas faire d'autre musique, voilà la vérité ; et il était si loin de poursuivre un céleste idéal qu'on retrouve dans ses écrits une foule de ces sortes de logogriphes que les contrepointistes qui le précédèrent avaient mis à la mode et dont il passe pour avoir été l'antagoniste inspiré. Sa *missa ad fugam* en est la preuve.

Or, en quoi ces difficultés de contrepoint, si habilement vaincues qu'on les suppose, contribuent-elles à l'expression du sentiment religieux ? en quoi cette preuve de la patience du tisseur d'accords annonce-t-elle en lui une simple préoccupation du véritable objet de son travail ? en rien à coup sur. L'accent expressif d'une composition musicale n'est ni plus puissant, ni plus vrai, parcequ'elle écrite en canon perpétuel, par exemple ; et il n'importe à la beauté que le compositeur ait vaincu une difficulté étrangère à leur recherche ; pas plus que si, en écrivant, il eût été gêné d'une façon quelconque par une douleur physique ou un obstacle matériel.

Si Palestrina, ayant perdu les deux mains, s'était vu forcé d'écrire avec le pied et y était parvenu, ses ouvrages n'en eussent pas acquis plus de valeur pour cela et n'en seraient ni plus, ni moins religieux. [1]

Le XIXe siècle est aussi l'époque où le personnage de Palestrina est porté à la scène : Carl Loewe (1796-1869) s'y essaye en 1869, puis Melchior Sachs (1843-1917) en 1886, sans grand succès.

Mais c'est Hans Pfitzner qui réussit à concevoir un opéra à succès sur Palestrina, en 1917. Mieux que quelques citations prises en dehors de leur contexte, une brève analyse du livret permettra de se rendre compte de la façon dont Hans Pfitzner voyait Palestrina :

Acte I : Palestrina, découragé, vieilli, solitaire ne compose plus depuis la mort de sa femme. Au cardinal Borromée qui le somme d'écrire une messe conforme à ses vœux et à ceux du Saint-Siège, il refuse d'obéir. Puis, convaincu en songe par les meilleurs musiciens des époques précédentes, il compose en une nuit la messe demandée par Borromée.

Acte II : A Trente, les cardinaux se hâtent lentement de clore le concile, commencé depuis dix-huit ans. Ils débattent, entre autres choses, de musique, pendant que leurs serviteurs se battent.

1. Hector BERLIOZ, *Mémoires*, I, Chronologie et introduction par Pierre Citron..., Paris, Garnier-Flammarion, 1969, pp. 243-244.

Acte III : Palestrina, coupable d'avoir désobéi à Borromée, est emprisonné, puis libéré par le pape Pie IV qui vient d'entendre ses nouvelles compositions. Il retrouve la gloire en même temps que la liberté, et le peuple de Rome l'acclame dans les rues. [1]

Ainsi s'achève la légende palestrinienne. Depuis longtemps, de véritables savants, au nombre desquels on peut compter Giuseppe Baini, Franz-Xaver Haberl, Rafaele Casimiri s'étaient penchés en musicologues sur l'œuvre du maître de Préneste et sur sa vie, révélant un homme et une œuvre peu conformes dans l'ensemble à leur légende. La critique et la science moderne n'ont pas encore effacé la légende jésuite, ni le mythe romantique. Pour les mélomanes et pour bien des musiciens, Palestrina reste le sauveur de la musique sacrée.

Pierre GAILLARD.
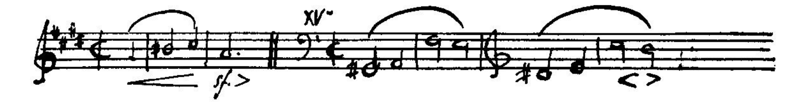
1. Le livret a été traduit en français par Roger Fernay et publié chez Heugel en 1941 (Bibl. de l'Opéra, Livret 128). Pfitzner a donné son opinion sur Palestrina dans : *Reden, Schriften, Briefe...*, Berlin, 1955 (B.n., Musique, 8° B.4822).

SUR L'ÉPIGRAPHE
DU XIVe QUATUOR DE BEETHOVEN*

« ZUSAMMENGESTOHLEN aus verschiedenem diesem und jenem » : « composé de pièces et de morceaux volés çà et là ». Cette épigraphe n'est nullement une « plaisanterie » (« ein Scherz ») malgré le mot de B. dans sa lettre à Schott (19 août 1826), où il veut rassurer un éditeur inquiet, et lui garantir que l'opus 131 est « flambant neuf » (« funkelnagelneu ») : elle trouve sa raison d'être dans son caractère paradoxal, et B. ne songe pas un instant à la supprimer.

On ne signale guère, d'ordinaire, qu'un seul emprunt dans le XIVe : le *piacevole* du Presto, venu du IIe quatuor. Or il n'est pas un mouvement de cette œuvre qui n'emprunte aux œuvres contemporaines de B., ou à ses œuvres antérieures ; peut-être même y trouve-t-on un emprunt venu d'ailleurs.

Les premières esquisses de l'opus 131, on le sait, apparaissent, selon une constante du génie beethovenien (le travail faisant naître de nouvelles idées, germes d'œuvres futures), pendant l'élaboration des XVe et XIIIe quatuor. C'est du début du XVe (plutôt que d'une fugue de Bach) qu'il faut rapprocher le thème initial du XIVe : même effort douloureux, même retombée ; et déjà entre le violoncelle et le premier violon, le XVe amorçait, à la quinte, une exposition fuguée :



Dans l'*Allegro molto vivace*, les bonds de sixte majeure, bousculant soudain l'aimable chant d'un thème léger et virevoltant, viennent du $\frac{6}{8}$ de la Grande Fugue, originellement final du XIIIe quatuor :

---

* Résumé de la communication présentée à la Société, le 30 Juin 1970, par Mr Pierre FORTASSIER.



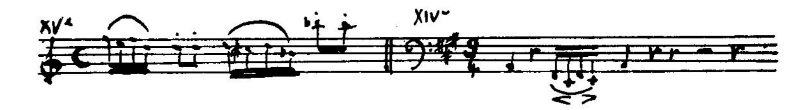
La vocalise qui termine au V_1 le « récit » retrouve les courbes mélodiques du XVe (1er mouvement, 9e mesure ; *piu allegro* du « récit » précédant le final). — Impossible aussi de ne pas penser au trait du V_1 qui relie au final l'Adagio du VIIe quatuor. Mais l'analogie est singulière avec le « récit » du XVe (Dominante *mi* brodée, ici au V_1, là au cello, par un *fa bécarre,* sorte de sensible supérieure).



Le *moderato e lusinghiero* de l'andante (4e variation) reprend le thème de l'allegro du XVe, en majeur, il est vrai ; mais c'est un majeur tout chargé de langoureuse nostalgie, comme s'il se ressentait de son origine :



La *Sixième variation,* extatique, se réfère encore au XVe par le motif de quatre double-croches, porteur d'une sourde inquiétude, — comme le pressentiment des déchaînements du Presto :



Ce même motif apparaît aux violoncelles dans le final de *Fidelio* : tout au long du *meno allegro,* il souligne de son pathétique discret les explications de Rocco, après que Don Fernando a reconnu Florestan. Mais c'est à tort que Monsieur Martin Cooper croit le reconnaître dans le XIIe quatuor (*Les Dernières Années* de B., 1970) : dans la mesure 74 du premier mouvement, comme dans la 4e variation de l'adagio (mesure 3), le groupe de quatre notes

remplace un trille dont la terminaison est impossible au violoncelle : dans le premier cas elle amènerait une cacophonie ; dans le second elle exigerait un *si* grave que l'instrument ne possède pas.

Les emprunts à des œuvres plus anciennes ne doivent pas étonner davantage, étant donnée la prodigieuse mémoire de B., dont on a de multiples preuves : improvisations refaites exactement, exemples de l'opus 110 (où chante une phrase venue d'une sonate de violon écrite une vingtaine d'années auparavant), de l'opus 111 (où passe un souvenir précis de l'*Appassionata*). De plus c'est presque une loi du génie beethovenien que la reprise d'une formule mélodique ou rythmique jusqu'à son plein épanouissement, — après quoi il l'abandonne. Cf. le thème de la Vᵉ Symphonie, présent dans de multiples œuvres antérieures (final du Vᵉ quatuor ; Appassionata, etc.), comme l'a remarqué Jean Chantavoine ; cf. encore le Scherzo du VIIᵉ quatuor, épanouissement de la forme utilisée dans le Scherzo du IVᵉ. Le XIVᵉ nous en offre deux exemples, l'un bien connu (*piacevole* du Presto reprenant le thème initial du IIᵉ quatuor), l'autre non remarqué semble-t-il jusqu'ici : l'incomparable final n'est que le grandiose épanouissement du final du VIIIᵉ quatuor, on passe de la brillante parade militaire à l'épopée. Mais le rythme, l'accompagnement confié aux V_2, Alto, Vc, le prodigieux coup de boutoir initial, l'escalade vertigineuse, l'épanouissement au sommet de l'escalade (par un trait de croches dans le VIIIᵉ, par des rondes d'une étonnante plénitude dans le XIVᵉ), — tout se trouve déjà dans le premier final : simplement, le tout prend des proportions gigantesques... Comparez respectivement, dans le XIVᵉ et le VIIIᵉ, les mesures 2-3 et 8-9 ; 305-312 et 44-52 (ou 292-299) ; 313sqq. et 53sqq. (ou 300sqq.). Filiation confirmée par les esquisses qu'a publiées Nottebohm : on y voit B. chercher longtemps un final à $\frac{6}{8}$. Quand enfin l'idée lui vient du ₵, thème et accompagnement, tout vient d'un seul coup : exemple admirable de la mémoire venant au secours d'une inspiration qui se cherche ! Une de ces esquisses contient une citation presque littérale du VIIIᵉ.



On la trouvera dans Romain Roland, *B. Les Grandes époques créatrices*, édition définitive, Albin Michel 1966, p. 1227, où la

liaison est omise : mais elle figure bien sur l'esquisse, dont le conférencier a le privilège d'avoir vu une photographie au musée B. de Bonn.

Il saisit cette occasion d'exprimer sa reconnaissance au Docteur Schmidt-Görg qui, avec une bonne grâce souriante, a mis à sa disposition les riches collections du musée, et lui a réservé l'accueil le plus cordial et le plus sympathique. C'est aux esquisses vues à Bonn que le conférencier doit d'avoir pu mener à son terme la présente communication.

Parmi les multiples esquisses de notre final, la suivante donne encore un exemple particulièrement instructif de ces oscillations entre le ternaire et le binaire, si fréquentes chez le B. des dernières années :



Première apparition, et combien émouvante ! du *Lento assai* du XVI[e] quatuor :



Le poignant *Adagio* qui introduit notre final appelle une rectification d'ordre historique ; et l'examen attentif des esquisses peut conduire à une hypothèse inattendue.

« L'examen des esquisses de cet adagio, dit Marliave (*Les quatuors de B.*) montre que Fétis a commis une erreur en affirmant (*Revue musicale* de 1830, I, p. 351) que la mélodie choisie par B. était celle d'une ancienne chanson française. S'il en était autrement, B. n'aurait sans doute pas manqué d'indiquer la provenance de son thème, comme il l'a fait pour les motifs russes de l'opus 59, et n'y aurait apporté aucune modification... » Or voici ce que dit Fétis loc. cit. : « Le Presto est suivi d'une introduction de quelques mesures adagio pour le mouvement final. Celui-ci, dant la phrase mélodique principale est tirée d'une chanson française, est aussi un dévergondage de fantaisie sans borne, où l'homme d'un talent supérieur se retrouve çà et là, mais dont le papillotage est plus fatigant qu'agréable. » De toute évidence, Fétis, par « celui-ci », désigne le final, et non pas l'adagio, dont il ne souffle mot (!). Que la phrase en valeurs pointées du final évoque pour Fétis une mélodie française (du genre sans doute de *En passant par la Lorraine*), c'est son affaire, et vu l'habituelle utilisation des valeurs

pointées dans la musique française, ce n'est pas complètement absurde : le Français a la tête épique, quoiqu'en pense Voltaire... Toujours est-il que c'est Nottebohm, dans le second volume des *Beethoveniana*, qui a fait une mauvaise lecture de Fétis, suivi par Marliave, de Lenz, d'autres encore, jusqu'aux exégètes les plus récents, comme Joachim von Hecker dans son très beau travail (en allemand) *Recherches sur les esquisses du XIVe quatuor*, dissertation inaugurale pour le Doctorat de philosophie de l'Université de Fribourg en Brisgau, que le conférencier a pu consulter à Bonn, grâce toujours à l'amabilité du Professeur Schmidt-Görg.

Or, à examiner les esquisses de l'*adagio*, et à suivre les pertinentes analyses de Joachim von Hecker, on voit que l'idée première de B. se réduit 1) à un rappel du premier mouvement du quatuor, 2) à une cadence finale au V_1, toute semblable à celle du 3e mouvement du XIVe, dont les notes ne sont même pas toutes écrites mais qui s'achève sur un *Si dièze*, dans le grave du violon, pour enchaîner sur l'*ut dièze*, première note du final. Or, ce rappel du 1er mouvement, B. en dernier lieu l'intégrera (magnifiquement) au final lui-même : c'est qu'il a trouvé une autre matière pour son *adagio* : « ein selbständiges viertaktiges Adagiothema in gis moll », dit J. von Hecker, « un thème de quatre mesures, indépendant, en sol dièze mineur ». Et, pour lui, ce thème dérive directement du fugato du 1er mouvement.

Sans doute B. est-il le maître de la variation, et celle-ci propose-t-elle d'un thème des modifications parfois surprenantes. Mais il faut remarquer que le thème de l'adagio, quand il apparaît, c'est comme un tout, sans tâtonnement, et déjà pourvu d'une reprise :



Et aussitôt les tâtonnements reprennent, en direction de la cadence aboutissant, par des chemins à trouver, au *si dièze*. Tout se passe donc comme s'il s'agissait d'une idée venue d'ailleurs *, qui ne s'intègre pas encore bien dans le plan esquissé par B., jusqu'au moment où il se décidera à répéter tout simplement ce thème une troisième et une quatrième fois, en intercalant un motif transitoire auquel la cadence tant cherchée, réduite à quelques

* L'analogie est frappante avec le final, où nous avons vu la mémoire voler au secours de l'imagination créatrice.

notes, s'enchaînera avec ce naturel qui est le comble de l'art.

Or le conférencier croit déceler entre ce thème et la pavane de Jean Tabourot, alias Thoinot Arbeau, *Belle qui tiens ma vie*, des analogies trop précises pour être fortuites : plus exactement entre le thème et les quatre premières mesures des deux incises A et B dont se compose la pavane :



Une esquisse présente même un ré dièze à la troisième mesure :



comme si Beethoven avait été tenté par le souvenir de la 5e mesure de la première incise ; mais ce n'est pas sur ce rapprochement surtout que se fonde le conférencier. Il observe plutôt le rétablissement, au début de la version définitive de l'adagio, de la *ronde* initiale de la pavane, et la modulation de sol mineur à si bémol majeur (mesure 4) qui se retrouve, un demi-ton plus haut, dans l'adagio (mesure 23) au moment où il atteint son apogée, dans la dernière répétition de la phrase, comme si cette modulation au relatif majeur avait été jusque-là tenue en réserve.

Bien sûr, en adoptant la mesure ternaire, en introduisant le rythme pointé qui lui est cher, Beethoven, si tant est qu'il se soit souvenu de cette pavane, en transforme complètement l'expression, lui donne une puissance dramatique, un accent personnel qui n'appartiennent qu'à lui. Quant aux chances qu'il a eues de rencontrer ce texte, en l'absence de tout témoignage précis on peut seulement dire qu'autant il est improbable qu'il ait eu entre les mains l'*Orchésographie*, autant il est vraisemblable qu'il ait parcouru *l'Essai* de Laborde, qui cite, entre tant, notre pavane.

Quoiqu'on pense de l'hypothèse présentée à propos de l'adagio, on conviendra que le XIVe quatuor mérite pleinement son épigraphe, et on sentira croître encore son admiration pour une œuvre et un art qui, à partir de telles prémisses, atteignent à une si parfaite, si essentielle unité.

LETTRES INÉDITES DE CLAUDE DEBUSSY A PIERRE LOUŸS

Depuis la publication de l'excellente *Correspondance de Claude Debussy* et *Pierre Louÿs* par Henri Borgeaud (1945) un certain nombre de lettres nouvelles ont été découvertes. Certaines complètent les extraits qui en avaient été primitivement donnés d'après des catalogues de vente, quelques-unes sont entièrement nouvelles. En publiant ici ce supplément, je reprends la numérotation utilisée par Borgeaud, ainsi que ses principes d'apparat critique. Les nos *bis* permettront d'insérer à leur place chronologique les lettres entièrement inédites. Bien entendu, on ne répétera pas ici les éclaircissements sur les personnages et les faits déjà fournis par H. Borgeaud.

Deux lettres datées 1903 ont une importance particulière : celle du 19 juin, qui révèle la cause principale de la crise qui sévit entre les deux amis bien avant le divorce du musicien. Cette cause était la personne même de Lilly Debussy : « Tu étais mon ami beaucoup trop solidement pour que personne au monde, même *une femme,* puisse songer à toucher à cela. Je puis même affirmer que cette dernière a pour toi une amitié qui ressemble infiniment à la mienne ». Le seconde lettre nous fournit des indications sur deux œuvres, la Rapsodie pour saxophone (appelée Fantaisie ou « Rapsodie arabe ») et « Une soirée dans Grenade », dont le titre est assorti d'un commentaire typiquement debussyste.

Une seule lettre de P. Louÿs à son ami vient s'ajouter à celles que Borgeaud, puis E. Lockspeiser [1] ont publié. Elle a trait à un des multiples projets de collaboration théâtrale auxquels les deux amis travaillèrent à cette époque. Le même jour exactement (12 avril 1895) où il écrivait à Debussy, P. Louÿs expliquait à son frère : « Je fais une commande de Carvalho, un livret que Debussy mettra en musique et qui sera joué à Noël à l'Opéra-Comique...

1. *Revue de musicologie,* N° spécial, 1962, p. 61-70.

C'est aussi un conte d'enfants. J'ai choisi pour sujet *le Roi des Aulnes* »[1].

Erançois LESURE

X *bis*

Dimanche [17 juin 1894]

Cher Pierre,

Veux-tu être demain lundi à 7 h. chez Durand, je ne sortirai pas dans la journée. Pélléas et Mélisandre t'envoient leur meilleur souvenir.

ton

Claude Debussy

dit Marche-à-terre.

XIX

Vendredi [20 juillet 1894]

Cher Ami,

Je ne me doutais pas jusqu'ici que le « renversement » de Bayreuth était Biskra, mais Dieu seul sait combien j'aime mieux cet accord là. Au fond, Bayreuth est un mauvais enseignement et c'est un univers un peu borné par l'accord de septième ; combien mieux, Biskra doit nous apprendre des combinaisons nouvelles.

Mais dans cette affaire
Que devient Wagner
Et qu'est-ce qui Biskra
C'est Cosima.

Ah. Comme je t'envie de pouvoir revêtir des étoffes qui peuvent être trop claires, et comme tu dois avoir l'air anglais parmi toute cette terre cuite.

Ici il fait septentrional et voilà que des gens revêtissent des fourrures pour pouvoir croire à un peu de chaleur, et les arbres rentrent leurs feuilles dans leur « porte feuille » ; on va surement être obligé de remplacer l'Été par un procédé chimique.

Enfin. C'est le triomphe des gens qui ont du sang froid.

Moi je vis dans la seule compagnie de Pelléas et Mélisande qui sont toujours des petits jeunes gens très accomplis, je me suis décidé à faire la scène du souterrain mais d'une façon que tu me feras le plaisir de trouver curieux quand tu la verras. Je dine avec Robert, qui remplace avantageusement les Tziganes, pendant le diner. Si cela peut te faire plaisir, sache que tu me manques, puis personne ne me joue plus de Bach, avec cette délicieuse fantaisie que seul tu saïs mettre dans ces antiquités.

Et je suis ton fidèle

Claude DEBUSSY.

---

1. Borgeaud, *Corresp.*, p. 49.

XXX

Jeudi [7 mars 1895]

D'abord je t'ai écris ! et au moment ou je recevais tes doléances tu devais pouvoir t'appliquer le baume de mes phrases si sincèrement amicales. Depuis j'ai cultivé d'ardents rhumatismes qui rendaient impossible toute espèce de communication avec le monde extérieur.

Pour Jean Lorrain, apprends que je ne bois pas le whisky avec ces gens là ; c'est donc dans un article de l'*Echo* signé Raitif de la Bretonne qu'il était parlé de *Bilitis*. — Voilà un point d'histoire à jamais fixé.

Ton ami G. Charpentier vient de faire deux morceaux sur des vers de P. Verlaine, ça s'appelle *Impression fausse* [1], et c'est, parait-il, de la musique d'anarchie ! il y a des prisonniers qui gueulent et la Marseillaise qui hurle, — il devrait faire un opéra, pardon ! un drâme ! sur les œuvres du prince Kropotkine, qui s'appelerait *Kropotkina*,
pour aujourd'hui c'est tout ! et j'aimerais à avoir de tes nouvelles le plus vite possible.

ton
Claude Debussy.

XXXI *bis*

[carte de visite]

Jeudi [4 avril 1895]

N'oublie pas que tu déjeunes vendredi matin chez
CLAUDE DEBUSSY
et tâche de m'apporter des légendes sur « Noël », avec d'étranges petits enfants. Ton C. D.

XXXII *bis*

Pierre Louÿs à C. Debussy

Vendredi-saint [12 avril 1895]
(Charfreitag, comme nous disons selon le vieux misérable).

Ami,

Je crois bien que çà ne va pas encore.

D'abord, selon le plan, il y aurait *deux* scènes de tentation, une au premier acte et une au second. C'est beaucoup pour une gosse seule.

---

1. *Impressions fausses* pour baryton et chœur d'hommes (*La veillée rouge*, 1894 ; *La ronde des compagnons*, 1895), qui venaient d'être exécutées aux Concerts Colonne, quatre jours auparavant.

Ensuite, le 24 décembre, il n'y a que des petits garçons qui jouent dehors. Je ne vois pas bien, dans la neige obligatoire du conte de Noël, une ronde de petites filles.

— Une petite fille, même pas pieuse, aimera toujours mieux aller à l'église où il fait chaud, que de se mouiller les pieds dans le dégel. Qu'en dis-tu ?

— Avec un conte de Pâques, tout s'arrangerait, et au moins on serait sûr d'être prêt. — Oui, mais le conte de Noël est plus *enfant*. — Perplexités.

Un moyen, ce serait de faire entrer la bonne petite à l'église, de laisser la mauvaise à la porte, et de reporter la proposition à la sortie. Mais alors ce serait tout à fait Cavalleria, et qui plus est, Faust. — Ce n'est pas encore çà. (... et pourtant, c'est à voir...) Voir le plan annexe à la présente.

D'autre part si l'on fait un autre premier acte et qu'on mette ton église au 3e tableau, c'est le *Rêve* de Bruneau, Et si on laisse le 1er tableau comme nous avions dit (tentations avant et devant l'église), tu n'as peut-être pas réfléchi que c'est le 2e acte de *Logengrin.*

Seigneur, ma tête, ma tête !

A demain les nouveaux détails.

ton

P. L.

De toutes façons, ce sera bien difficile d'éviter la *Légende* chantée, ou alors une grande scène où des enfants y fassent allusion. Comme ceci :

Acte I.

Sc. 1. — Femmes et enfants attendant l'ouverture des portes de l'église. — Exposition du sujet ; rôle important pour la petite fille (qui pourtant n'entend pas les allusions à la Reine des Aulnes). Prières avec orgue, etc. Entrée à l'église.

Sc. 2. — Entrée des petites Kundry et de leur maquerelle. La Kundrynette no 1 reste *seule* en scène, après diverses recommandations de la Klingsor.

Sc. 3. — Sortie de la petite fille modèle ; scène entre elle et Kundrynette. Départ très animé pour la maison où l'on s'amuse.

(Si tu trouve mieux, tu le diras à Pâques ; 3 h 1/2, n'oublie pas.)

Est-ce qu'il n'y a pas de légendes de saintes *enfants* ? Je ne me rapelle pas, mais Satie le sait peut être ?

LXXXII

Samedi soir [1896 ?]

Cher Pierre,

Ton pauvre Claude est bien bas .... la poursuite de quelque chose qui n'a d'ailleurs pas réussi m'a mis en retard cet après midi. Enfin, voudras-tu encore me tirer de là, il me faut 150 Frs. .... sans quoi je n'aurais plus guère que les ponts comme garçonnière.

Pardonne moi et crois moi ton

Claude Debussy.

Toujours à 1 h. 1/2, ah si quelquefois tu ne pouvais être là, laisse moi un mot, quel qu'il soit.

CIII

Mercredi [octobre 1897]

Cher Pierre,

J'ai beaucoup aimé le « Plaidoyer pour la liberté morale », c'est vraiment très bien, et c'est d'une fermeté de lignes tout à fait rare par ce temps de « foutriquaye ».

Comme J. de Tinan est un personnage essentiellement romanesque, il me semble que tu ferais mieux de venir déjeuner, quand tu voudras à la maison, j'ai grand besoin de te voir, et je ne comprend même rien à tout cet exil...

ton Claude.

CXXX *bis*

Mercredi [19 octobre 1898]

Mon cher Pierre,

Pourquoi n'as tu rien répondu à ce que je te demandais pour les chansons de Bilitis ?

Quelque chose de ma lettre t'a peut-être déplu ?

Un mot, car je suis anxieux.

Ton Claude Debussy.

CXLI *bis*

[27 janvier 1899]

Mon cher Pierre,

Je t'envoie ci-joint, une nouvelle édition de la *Tragédie de la mort* du jeune René Peter, je ne sais pas si tu en éprouveras un frisson nouveau .... tâche d'y consacrer tout de même quelques minutes et quelques unes de ces phrases qui font de toi, le petit chéri des Dieux ; tu rendras le jeune R. P. si heureux, et sa famille priera pour toi.

Quant à moi, j'ai personnellement des raisons pour que cette affaire réussisse, puis ma réputation d'ami de Pierre Louys en souffrirait, allons, sois bon, et sois charitable.

Ton CLAUDE.

P.S. Il voudrait aussi faire éditer cette œuvre par le *Mercure*, à ses frais naturellement, penses-tu que cela soit possible ?

CXCIV *bis* [1]

Bichain par Villeneuve-la-Guyard (Yonne). [août 1901]

Pourquoi n'as-tu pas répondu à la charmante lettre que je t'ai écrit il y a au moins dix jours ?

Qu'est devenu le livre que tu m'annonçais ?

Vas-tu empoisonner mes vacances en me laissant ainsi sans nouvelles de toi ?

Ton vieux CLAUDE.

Mes meilleures amitiés à Madame Pierre Louys.

CXCVII *bis*

[octobre 1901]

[Il s'excuse auprès de son ami, malade, de ne pouvoir se rendre auprès de lui] « Je fais répéter des petites vaches qui tâchent à représenter des « Sirènes » [2]. J'aime mieux te dire tout de suite qu'elles demeurent vaches, probablement par la force de l'habitude ».

---

1. Sous le n° CLXX, H. Borgeaud avait publié un extrait de ce billet avec une date très approximative. Nous l'avons ici replacée dans la chronologie.

2. La 1re audition de « Sirènes » eut lieu aux Concerts Lamoureux, le 27 octobre.

Il promet d'aller le voir le lendemain et termine ainsi : « Ne me jette plus tes amis à la tête, sans cela je les foutrais par la fenêtre. Ils étaient certainement prévenus de ta maladie, alors ça n'est pas malin ».

(*extrait du catalogue du libraire Edouard Loewy*, 1937, No 21, *avec la date erronée mars* 1900).

CCVI *bis*

19 juin 1903

Cher Pierre

Tu ne comprends pas parce qu'il y a trop longtemps que tu ne m'as vu.

Sans quoi tu verrais comme c'est simple.

Parmi les choses qui m'ont fait de la peine je te citerai entre autres une lettre où je te demandais (l'année dernière) de te voir avant de partir pour la campagne, à laquelle tu répondis par le plus vague espoir... Ca n'a guère changé depuis, il me semble ? Il a fallu que j'apprenne, parce que l'on apprend toujours ces choses-là, que si ta porte m'était rigoureuse, elle s'ouvrait cordialement à d'autres. Sois tranquille, je ne les nommerai pas.

Une situation de jeune marié ne pouvait ni ne voulait changer quoi que ce soit à nos relations. Tu étais mon ami beaucoup trop solidement, pour que personne au monde, même *une femme*, puisse songer à toucher à cela.

Je puis même affirmer que cette dernière a pour toi une amitié qui ressemble infiniment à la mienne.

Voilà les félures.... J'en vois très bien la ridicule sensiblerie. Mettons que je suis un vieux maniaque d'affection et n'en parlons plus.

Fais-moi signe ou viens à la maison, tu verras que rien n'y a changé pour toi. Tu y retrouveras cette petite Isis ailée, à laquelle j'ai adressé bien souvent des prières à ton sujet.

Ton ami dévoué
C.D.

CCVIII

Bichain par Villeneuve-la-Guyard [début juillet 1903]

Excuse-moi... Depuis quelques jour je suis :
l'Homme-qui-travaille-à-une-Fantaisie-pour-saxophone-alto-en mi b-
(dis un peu ça trois fois sans respirer...)

Étant donné que cette fantaisie est commandée, payée, mangée depuis plus d'un an, il me semble que je suis en retard ? — D'abord

ça ne m'amusait que très peu, puis je n'aurais pas pu t'écrire une lettre assez soignée.

Le saxophone est un animal à anche dont je connais mal les habitudes. Aime-t-il la douceur romantique des clarinettes, ou l'ironie un peu grossière du sarrusophone (ou contre-basson) ? Enfin je l'ai fait murmurer des phrases mélancoliques, sous des roulements de tambour militaire. Le saxophone, comme la grande-duchesse, doit aimer les militaires... — Le tout s'appelle « Rapsodie arabe »... (vive l'armée tout de même). Tu vois qu'on ne s'ennuie pas à la campagne ? Le tout est de ne pas croire que le soleil qui se couche sur les coteaux de Bichain n'est pas le même que celui qui s'endort sur la blancheur des terrasses de Biskra.

On dira ce qu'on voudra... Un Villon vaut mieux qu'une canne ! Et ma joie de le recevoir s'augmente de ce qu'il sort de ta bibliothèque ; non pas que son rude vocabulaire s'en trouve adouci, mais à un point de vue Claude Debussy il en devient d'autant plus précieux.

J'ai été à Sens. Il y a une belle cathédrale et des militaires fort encombrants. On y gagne d'y manger convenablement et d'y boire un Pommard qui affolerait Kurnonsky. C'est à peu près tout comme excursions... Aussi, pour combler ce manque, j'ai écrit un morceau de piano qui porte le titre de « Une soirée dans Grenade ». Et je déclare que si on n'y entend pas précisément cette musique-là, eh bien ! c'est dommage pour Grenade. Et voilà tout !

Quand tu auras une minute à perdre, n'oublies pas que tu ne peux mieux faire qu'en me la consacrant... Tu es le seul être de qui il ne m'est pas désagréable d'entendre parler de Paris, je vais même jusqu'à le regretter en pensant que tu y demeures.

ton vieux dévoué
C.D.

Que la très gentille Madame Pierre Louÿs trouve ici l'assurance «toute soie » de mon affectueux souvenir.

CCIX

Bichain, par Villeneuve-la-Guyard (Yonne) [juillet 1903]

Tout de même.... je ne suis pas aussi célèbre que Victor Hugo ou Liane de Pougy [1] et pourtant j'ai reçu ta lettre.

J'étais assez inquiet de ta canne, ayant chargé de cette commission un jeune phénomène musicastre de mes relations. Vois-tu qu'il t'ait envoyé les œuvres complètes de Théodore Dubois à la place ?

---

1. Actrice des Folies-Bergères (débuts en 1894), elle écrivit aussi des romans et édita *L'art d'être jolie*.

Enfin, tout est bien et me voilà content, car j'estime qu'une canne est un délicieux symbole amical ; je n'insiste pas sur son utilité.

Non, je n'ai pas oublié *Sanguines* et me suis déjà promené avec dans des campagnes remplies d'été, de moustiques et d'un silence qu'on voudrait croire orphelin. Parfois je regrette encore les arbres moins touffus de l'avenue de Villiers, le bruit métropolitain des tramways, mais j'espère pouvoir travailler de façon à tout oublier, hormis le hameau de Boulainviliers.

Envoie moi le livre dont tu me parles, et renvoie moi tous les livres et surtout n'oublie pas ton vieux Claude, si heureux de t'avoir retrouvé « tout entier ».

Nos bonnes amitiés à vous deux.

Ton dévoué : Claude DEBUSSY.

CCIX *bis*

6.11.03 58 rue Cardinet

Mon cher Pierre, c'est tout à fait ridicule je suis tombé de Pelléas en Mélisandre et n'ai pas trouvé une heure pour aller te voir... j'ai cherché aussi à répondre à ta dernière carte postale, comme il convenait, sans avoir pu jusqu'ici rencontrer quelque chose d'assez convenable... si j'ose ainsi dire. J'ai vu Robert parce que c'est un homme que l'on rencontre dans des rues connues, il m'a dit que tu n'étais pas bien portant — qu'est-ce qu'il y a de vrai la-dedans ? car je donnerais facilement le dernier acte de *Pélléas* pour n'y croire qu'à moitié, étant donné l'imagination dramatique du dit Paul Robert.

Naturellement j'ai un besoin maladif et même chronique de te voir. — Cela ne me paraît possible que mardi de la semaine prochaine ; d'ici là, rassure moi donc sur ce vieux Pierre que j'aime si solidement.

ton vieux dévoué

Claude Debussy.

Nos affectueux souvenirs à Madame Pierre Louÿs.

CCIX *ter*

18.11.03

Vieux lou !... non seulement tu es irrespectueux pour la musique, mais songes-tu à ce que peut penser l'administration des Postes de la fantaisie de tes enveloppes ? Il n'y a pas à insister, tu es bien le père de ce roi Pausole que j'aime tant et qui devrait bien régner pendant quelque temps sur notre belle France, dont les mufles qui en assurent le gouvernement feront bientôt le plus inhabitable des pays.

Comme c'est ennuyeux que tu sois malade, j'aurais tant voulu voir ta chère vieille figure à *Pélléas*... [1] C'est étonnant la collection de vilains mâles que l'on rencontre à cette pièce-là ! Figure-toi qu'à la dernière représentation, un monsieur pasteur protestant est venu dans la loge du gardien, et lui a raconté, avec une voix d'alto et des yeux de moule frite, qu'il avait une passion pour *Pélléas* — Seigneur ! qu'est-ce que je vous ai fait pour que vous choisissiez de pareilles créatures... ne pouviez vous pas m'envoyer Mademoiselle Manon Loti qui est si bête, mais si belle ?

Rassure toi, je ne connais Mlle Manon Loti que pour l'avoir vue dans un café en compagnie de jeunes américains, plus mal élevés que des automobiles, il est vrai qu'elle avait rapidement pris l'avantage sur eux...

C'est très gentil de t'écrire, mais sacristi dépêche toi de guérir, ça m'ennuie trop durement de ne pas te voir.

ton vieux fidèle

Claude.

CCXIV *bis*

Samedi 13 février 1904

Cher Pierre, je voulais, pour te remercier d'avoir si gentiment pensé à moi, t'envoyer une fugue à 8 parties, mais j'ai plus de musique à faire qu'un pape ne pourrait en bénir ! Il faut donc que, très humblement, je confie à ce papier azuré, ma reconnaissance et ma coutumière amitié. Accepte-les tels, et crois moi ton vieux dévoué

Claude.

Nos meilleurs souvenirs à Madame Pierre Louÿs.

CCXV *bis*

15 mars 1915

Mon cher Pierre, je te remercie de m'avoir averti ; pourtant je te connais assez pour affirmer que ce genre de manifestation ne t'émotionnera jamais au point de ne pas lui préférer une soirée en pantoufles... de mon côté, j'ai pris l'habitude d'aimer Pierre Louÿs tout seul et me soucie peu d'encourager le commerce de Mr. H. de Forges — il ferait mieux d'être le « maître » de son nom [2].

---

1. *Pelléas* venait d'être repris à l'Opéra-Comique, le 30 octobre 1903.

1. Le 14 mars avait eu lieu la 1re représentation d'*Extraordinaire aventure*, comédie en un acte d'Henri de Forge d'après une nouvelle de P. Louÿs, aux Théâtre des Capucines. Debussy, d'autre part, fait allusion au roman de Georges Ohnet.

Ne doutons pas que MMrs Donnay et Dorgère ne remplacent l'eurhytmie de ta prose par la splendeur dévoilée de leurs dessous.

Comme on se voit peu, tout de même.

ton vieux

Claude Debussy.

Respectueuses amitiés à Madame P. L.

CCXV *bis*

Dimanche 12 juin 1904.

Cher Pierre,

Je n'ai pas répondu tout de suite à tes deux lettres parce que : la première m'a fait de la peine et la seconde m'a fait trop rire... D'ailleurs, tu ne peux pas te figurer à quel point je suis de ton avis au sujet de nos relations ; c'est absurde et chimérique, incompréhensible au surplus. Nous ne sommes même pas morts ; ce qui serait au moins une excuse. Pourtant j'ai un chronique besoin de te voir, aggravé par le peu de soin que nous mettons à le satisfaire. Jamais je ne te demanderai de monter mes cinq étages, j'en ai trop quotidiennement l'essouflement ; mais à l'avenir, quand tu croiras à quelque plaisir de me voir, donne moi un jour, une heure, et j'arrive allègre comme une matinée de Printemps (moins la fraicheur, vu mes récents cheveux blancs).

Nous avons manqué Madame P. Louÿs la semaine dernière, d'autant plus ridiculement que ma femme était dans la maison, chez une amie [1] ; tu diras à Madame Pierre Louÿs tous nos regrets.

ton inaltérable

Claude.

---

1. La Bibliothèque nationale conserve un pneumatique du jeudi précédent adressé par Debussy à Emma Bardac et l'invitant pour l'après-midi même : « Si cela vous plait de venir chez moi, j'en serai follement joyeux, mais vous ferez comme il vous plaira et ça sera, alors, où vous voudrez ».

LES ESQUISSES MUSICALES DE L'ACTE PRÉALABLE DE SCRIABINE

ALEXANDRE NICOLAIÉVITCH SCRIABINE mourut le 27 avril 1915 [1] sans avoir pu achever sa dernière œuvre, commencée deux ans auparavant, L'*Acte Préalable* dont l'importance semble avoir échappé aux exégètes de son œuvre jusqu'à présent. Qu'est-ce que cet *Acte Préalable* ou *Predvaritjelnoje djeistvije* ? Comme l'indique son titre, cette œuvre était dans l'esprit de Scriabine une sorte de prélude à son « Grand Œuvre » : le *Mystère* qui devait être à la fois un acte liturgique et une œuvre d'art. Depuis 1903 environ, Scriabine, tel un alchimiste, était hanté par la vision antérieure d'un projet grandiose qui devait représenter non seulement une œuvre d'Art Total, synthèse de la poésie, de la musique et des arts plastiques, une symphonie de lumières et de couleurs, de caresses et de parfums faisant appel à toutes les perceptions sensorielles à la fois, mais aussi symboliser d'une certaine manière le processus du devenir et de la disparition du cosmos. Toutes les œuvres écrites à partir de 1903-4 sont en quelque sorte des « études préliminaires » à la réalisation de ce projet extraordinaire, son « *Opus Magnum* » : le *Mystère,* mais la mort subite du compositeur en arrêta à jamais la réalisation. On sait par un article de Boris de Schloezer que Scriabine travailla dès l'été 1913 à l'*Acte Préalable* [2]. Il séjournait alors dans une propriété du nom de *Petrovskoe* (près d'Alexine) avec plusieurs de ses amis, notamment Schloezer, le peintre Sperling, Sabanéev, Podgaetsky et le docteur Bogorodsky. « Le matin », raconte Boris de Schloezer, Scriabine se promenait dans le magnifique parc et il notait ici et là dans plusieurs carnets des idées ou des vers. Lorsqu'il ne

---

1. Selon le calendrier grégorien, ou le 14 avril 1915 selon le calendrier julien.

2. Boris de SCHLOEZER *Sapiska B. F. Schletsera o Predvaritjelnom Djeistvii* (Notes de B. F. Schloezer sur l'Acte Préalable), dans *Sapiski A. N. Skriabina, Russkiye Propileii, Materiali po istorii mysli i litteratury,* Moscou, 1919, p. 99-119.

travaillait pas à ses œuvres pour piano, c'est l'idée du *Mystère* qui le préoccupait avant tout. Mais peu à peu, le projet du *Mystère* se transforma en celui de l'*Acte Préalable* ou *Rituel Préparatoire*. Le sujet du *Mystère* développait l'histoire de l'univers et de l'humanité, tandis que l'*Acte Préalable* n'en représentait plus qu'un condensé »[1]. Mais ce n'est que pendant l'été 1914 termina une première rédaction du texte de l'*Acte Préalable*. Il passait alors ses vacances à *Grivno*, près de *Podolsk* dans une « datcha » du nom de *Morovich* et commença une deuxième rédaction du texte qui devait être définitive. Mais elle ne fut écrite qu'en partie à cette époque et le compositeur ne put jamais l'achever, la mort l'en empêcha. Ces deux versions du texte de l'*Acte Préalable* furent publiées en 1919 à Moscou avec un article de Boris de Scloezer relatant les circonstances de son élaboration. « Quant à la musique de l'*Acte Préalable* », dit-il, « Scriabine n'avait pas eu le temps de la composer. *Il n'existe aucune esquisse de cette musique*, seulement des embryons de formes futures, des débuts de phrases musicales, éparpillées. Malgré de nombreuses recherches il fut impossible de retrouver les premières mesures de l'*Acte Préalable*. Mais on sait qu'il les avait composées. Le motif solennel rappelant la sonorité des cloches et qu'il avait écrit déjà en 1913, est également perdu »[2]. Dès 1919, les musicologues pouvaient donc considérer la musique de l'*Acte Préalable* comme disparue ou tout au plus pensèrent-ils qu'il ne devait en subsister que quelques pages, c'est ce qu'écrit par exemple C. C. von Gleich dans son étude sur les œuvres symphoniques de Scriabine[3]. Von Gleich cite ici l'ouvrage de musicologue russe L. Danilevitch[4] qui semble connaître ces esquisses bien qu'il ne leur attribue aucune importance[5]. Je fus pourtant intrigué par l'existence de ces esquisses, et voulant en avoir le cœur net, j'écrivis au Musée Scriabine à Moscou pour demander photocopies de ces trois ou quatre pages qui semblaient sub-

---

1. *Sapiski A. N. Skriabina, Russkiye Propileii, op. cit.*, p. 102-103.
2. *Ibid.*, p. 117.
3. C. C. von Gleich, *Die sinfonischen Werke von Alexander Skrjabin*, Bilthoven, 1963. Il dit aux pages 23-24 : « Auch die Musik war zu grossen Teilen schon entworfen, doch nicht niedergeschrieben. (...) Von der Musik sind nur wenige fragmentarische Skizzen vorgefunden worden ».
4. L. Danilevitch, *A. N. Skrjabin*, Leipzig, 1954, p. 102.
5. *Ibid.*, p. 94. Tout en signalant qu'il y avait des accords de 12 sons dans ces esquisses, Danilevitch porte immédiatement sur celles-ci un jugement défavorable d'ordre esthétique, et leur importance historique lui échappe ainsi totalement, puisqu'en raison de la date de composition de l'*Acte Préalable*, c'est à un Russe que reviendrait donc la primauté des premiers accords de 12 sons de l'histoire de la musique !

sister. Celui-ci en autorisa aimablement la photocopie et je les reçus par l'intermédiaire du compositeur Edison Denisov. Je tiens à exprimer ici au Musée Scriabine et à Monsieur Denisov ma profonde gratitude.

A ma grande surprise, ce ne furent pas trois ou quatre pages que je reçus mais 53 pages (cinquante-trois !) Ces pages, d'un format de 24/36 cm [1] sont numérotées de 1 à 55, les pages 18 et 44 manquent. Les esquisses de l'*Acte Préalable* me semblent importantes, non seulement en raison du nombre de pages qui subsistent mais à cause de leur nature même. Pourquoi ? Que contiennent donc ces esquisses qui les rend si importantes ? Elles nous obligent tout simplement à reconsidérer le chapitre de l'histoire de la musique du XXe siècle ayant trait aux premières apparitions d'accords de douze sons : *Les esquisses de L'Acte Préalable, écrite en 1913/1914 contiennent neuf accords de 12 sons, étagés tantôt en tierces, tantôt en quartes.* Jusqu'aujourd'hui je n'ai trouvé nulle mention du fait que Scriabine fut le deuxième sinon le premier compositeur de l'histoire de la musique à avoir écrit des accords composés des douze notes de l'échelle chromatique. La paternité du premier accord de douze sons de l'histoire de la musique est attribuée généralement soit à Alfredo Casella [2] qui écrivit en 1915 l'accord : :Réb, Solb, La Do, Mib, Sol, Mi, Si, Ré, Lab, Fa, Sib dans une œuvre intitulée : *Adieu à la Vie,* soit à Alban Berg [3] qui commence la troisième mélodie de son opus 4, intitulé : *Fünf Orchesterlieder nach Ansichtskarten-Texten von Peter Altenburg* également avec un accord de douze sons. Cet accord est maintenu au début de la mélodie pendant six mesures, pour revenir à la fin en ordre successif. La composition des *Altenberg-Lieder* daterait de 1912. Le musicologue allemand H. H. Stuckenschmidt attribue ainsi la paternité du premier accord dodécaphonique tantôt à Casella, tantôt à Berg [4]. La raison de cette

---

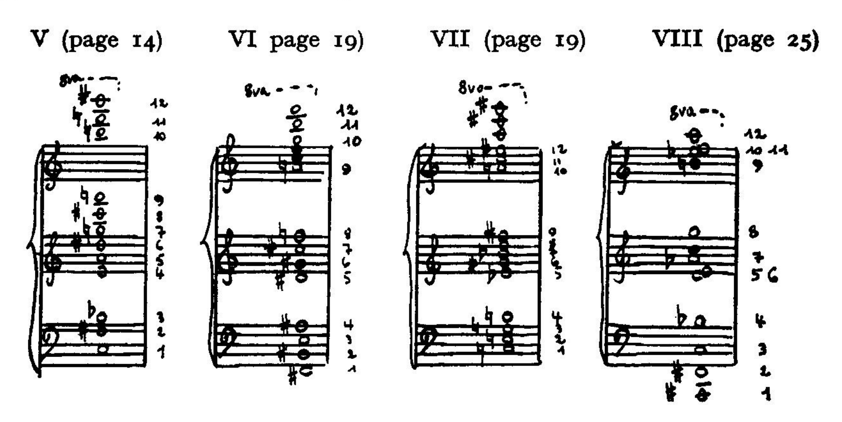
1. La page 6 du manuscrit autographe, reproduite ici, a été réduite aux dimensions de la revue.
2. H. H. STUCKENSCHMIDT, *Neue Musik,* Berlin, 1951, p. 111-112.
3. Josef HAUSLER, *Musik im 20. Jahrhundert,* Bremen, 1969, p. 102 : « Als Konsequenz aus der Chromatisierung der Sprache, die der herkömmlichen Tonbildung weitgehend enträt, schreibt Berg im dritten dieser Lieder (op. 4) den ersten Zwölftonakkord der Musikgeschichte ».
4. Dans son ouvrage *Neue Musik, op. cit.,* p. 112, Stuckenschmidt attribue la paternité à Casella, disant : « Strauss hat 1896 als Erster ein zwölftöniges Thema, Casella 1915 als Erster einen zwölftönigen Akkord niedergeschrieben », tandis qu'il dira dans *La musique du 20e siècle,* Paris 1969, p. 91 : « Au terme de l'évolution, on aboutit à cette forme mélodique dans laquelle les douze demi-sons se présentent tous en même temps, et cela

hésitation provient peut-être de la publication tardive [1] de ces cinq mélodies, en 1953. Elles ne furent exécutées intégralement qu'en 1953 à Rome, car lors du fameux concert à Vienne du 31 mars 1913, seulement deux des cinq mélodies furent exécutées (la deuxième et la quatrième) tandis que la troisième avec son accord de 12 sons ne fut pas donnée, bien qu'elle ne dure qu'une minute à peine. Quoi qu'il en soit, on ne trouve qu'un seul et même accord de douze sons au début et à la fin de la troisième mélodie de l'opus 4 de Berg, tandis que les esquisses de l'*Acte Préalable* apportent maintenant la preuve incontestable que Scriabine fut le premier compositeur dans l'histoire de la musique à avoir écrit un nombre important d'accords de douze sons différents dans une même œuvre, et ceci en 1913/14, une dizaine d'années avant Schoenberg. On rencontre dans l'*Acte Préalable* huit aspects différents de l'accord de douze sons, respectivement aux pages 6, 11, 13, 14, 19 et 25 du manuscrit autographe :

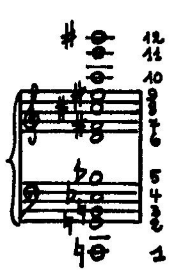
I (page 6) II (page 11) III(page 11) IV (page 13)

une fois seulement. (...) En veut-on une preuve, qu'il suffit de prendre la partition des Cinq Lieder pour chant et orchestre écrits en 1912 par Alban Berg d'après des textes de Peter Altenberg : un accord de 12 sons y figure en effet, ainsi qu'une mélodie dodécaphonique »...

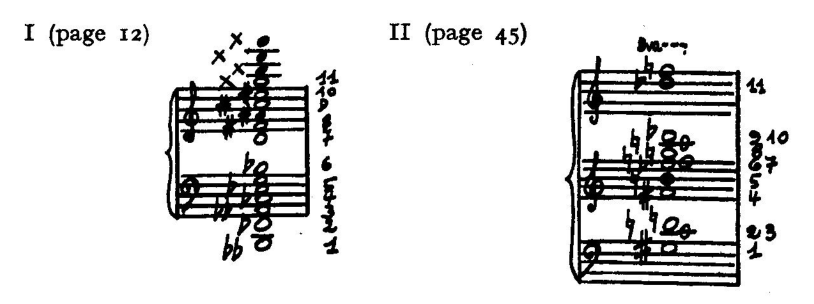
1. La cinquième mélodie avait paru, transcrite pour chant et piano, en 1922 dans la revue *Menschen*, cité d'après Leibowitz, *Introduction à la musique des § sons*, Paris, 1949, p. 342.



A la page 24, on trouve à nouveau l'aspect I, légèrement modifié (les doublures sont supprimées) :



En dehors de ces neufs accords de douze sons, l'œuvre fourmille d'accords de huit, neuf, dix et onze sons. Je ne citerai que deux exemples d'accords de onze sons figurant aux pages 12 et 45 :



De quelle façon ces accords dodécaphoniques sont-ils intégrés dans le langage harmonique si particulier de Scriabine ? Sont-ils utilisés uniquement en fonction de leur sonorité ou pour des rai-
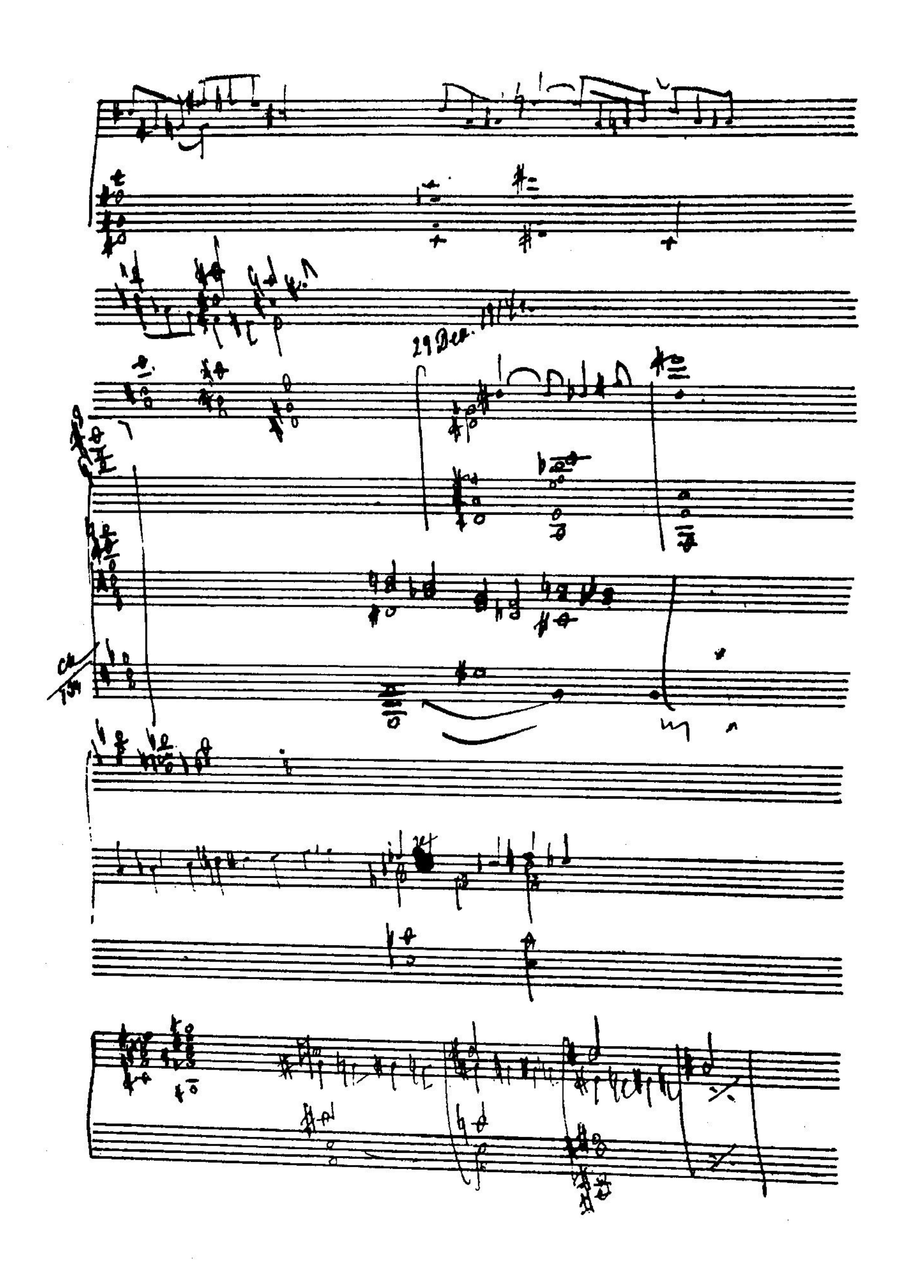
sons spéculatives, d'ordre ésotérique dont on pourrait peut-être déceler les racines secrètes dans le texte de l'*Acte Préalable* ? S'agirait-il de l'aboutissement inévitable auquel Scriabine devait parvenir dès qu'il eut abandonné la tonalité et basé ses œuvres sur l'accord-mode prométhéen, mieux : ces accords sont-ils la conséquence de l'emploi du procédé « pré-seriel » tel qu'on peut l'observer dans le *Prélude op. 74 N° 4*, basé sur une cellule mélodique de 3 notes qui paraissent 82 fois soit dans l'aspect original, soit dans les 12 permutations possibles de la cellule et ceci dans une pièce de 24 mesures ? [1] Autant de questions auxquelles il conviendrait de répondre. En examinant, ne serait-ce que la page 6 du manuscrit autographe de l'*Acte Préalable*, reproduite ci-après, on se rendra aisément compte de l'intérêt de ces esquisses et des nombreux problèmes qu'elles posent aux musicologues. Malheureusement le cadre étroit de cet article ne me permet pas d'en faire ni l'inventaire ni l'analyse [2]. Il me semblait important en tous cas de signaler dès maintenant cette découverte de 53 pages de l'*Acte Préalable* dont le manuscrit se trouve au Musée Scriabine de Moscou, et de souligner d'autre part l'importance historique que représentent à mon avis ces esquisses en raison de l'emploi fréquent d'accords de douze sons par Scriabine, ceci plusieurs années avant Schoenberg ou Webern, fait qui n'a pas été pris en considération jusqu'alors. Ces esquisses pourraient bien remettre en question certaines conclusions hâtives des analystes du langage harmonique des dernières œuvres de Scriabine et les obliger à revoir le cas de cet auteur qui, après avoir abandonné l'univers tonal, s'est créé un langage nouveau, organisé selon des lois qui lui furent propres, et par lesquelles il cherchait à exprimer sa vision du monde. Cette vision scriabinienne des temps à venir qui devait symboliser pour lui à la fois la naissance et la disparition du cosmos, rien ne saurait mieux l'illustrer que ces derniers vers de la première version de l'Acte Préalable [3] :
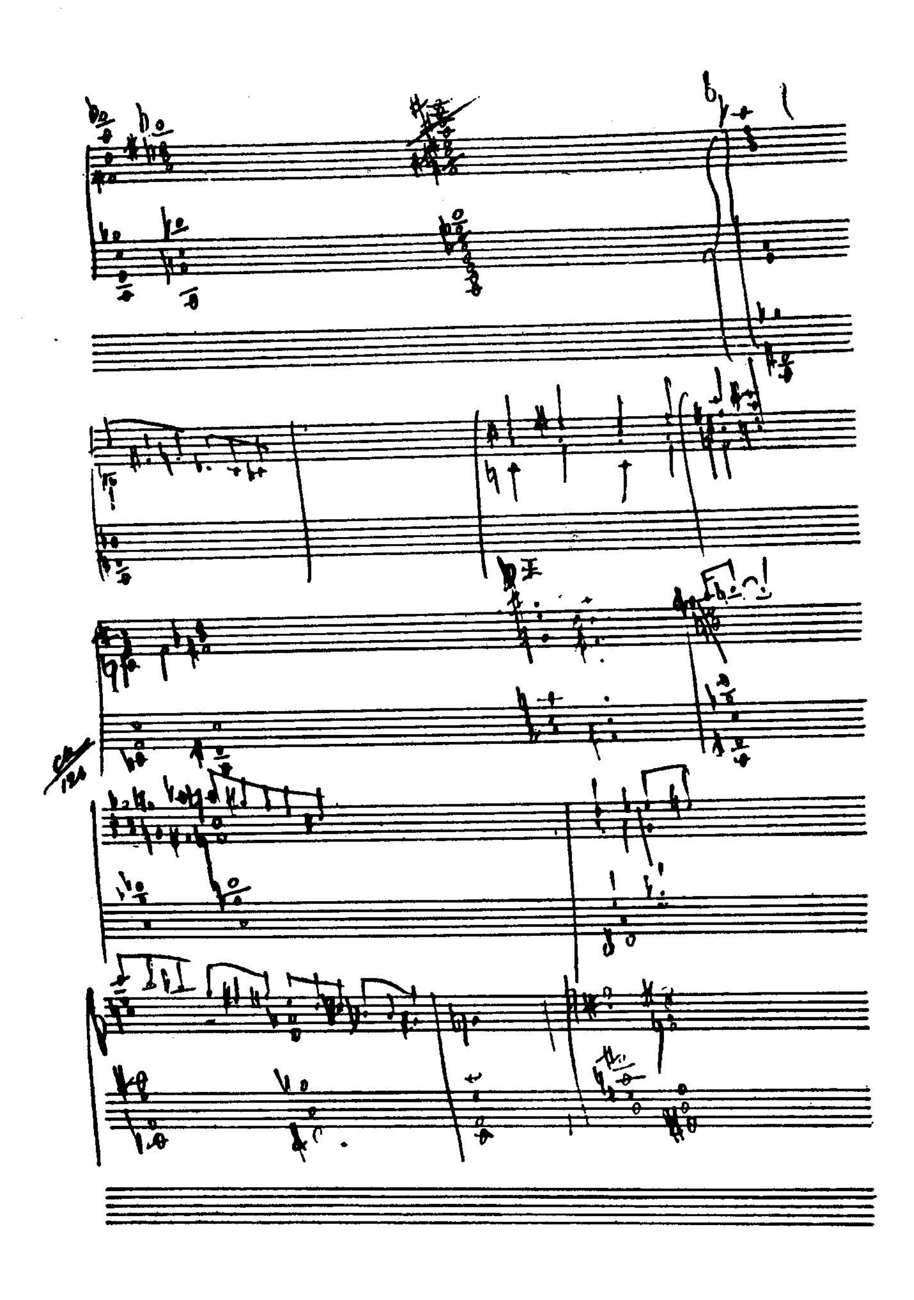
---

1. Trois mesures (13-15) de ce prélude figurent d'ailleurs à la page 7 des esquisses, mais transposées à la tierce mineure supérieure, ce qui renforce l'hypothèse qu'elles furent composées en 1913, car en été 1914, l'opus 74 était déjà gravé. Voir Russkiye Propileii, p. 110.

2. Je me permets de signaler toutefois que la totalité des esquisses de l'*Acte Préalable* ainsi qu'une analyse détaillée figureront à l'annexe d'une thèse de Doctorat d'Université sur Scriabine que je prépare actuellement sous la direction de M. le Professeur Jacques CHAILLEY.

3. L'adaptation française est dûe à Marcel Le Bourhis.


29 Dec.



Nous allons disparaître dans le tourbillon de l'espace
Dans ce dernier accord de lyre
Dans cet ultime instant de connivence
Nous inaugurons l'éternité.
Nous naîtrons comme une bourrasque
Nous nous réveillerons dans le ciel
Nous mêlerons nos sens à la vague unique
Et dans le somptueux scintillement
De cette aurore dernière
Nous présentant simultanément dans la beauté nue
de nos âmes brillantes
Nous nous abolirons, nous nous annulerons.

Manfred KELKEL.

UN ORGUE ESPAGNOL AUX PHILIPPINES [1]

Le 5 juillet 1792 le galion d'Acapulco s'ancrait dans la baie de Manille. Parmi les passagers se trouvaient treize prêtres récollets dont l'un était un musicien accompli, le Frère Diego Cera de la Virgen del Carmen. Ce religieux, né en 1762, alors âgé de trente ans, commença immédiatement à faire montre de son savoir-faire et, un an après son arrivée, il terminait un piano-forte (ou un clavecin ?) qui fut montré au Gouverneur général Don Rafael Maria de Aguilar y Ponce de Léon. L'instrument fut jugé si excellent qu'il fut pratiquement arraché des mains des Pères pour être expédié à la Reine d'Espagne. Le Gouverneur estimait que « ce joyau était digne d'être offert à sa Majesté car, à son avis, il n'y avait aucun piano, ni en Espagne ni en Angleterre qui pouvait lui être comparé ». Les Récollets obéirent à contre-cœur en remarquant que « si le dit piano-forte restait à Manille, beaucoup de malheurs s'abattraient sur les Récollets, alors que s'il parvenait à la Reine, beaucoup de bienfaits pourraient s'ensuivre ».

Ayant réalisé ce « chef-d'œuvre », le Père Cera se vit chargé de construire un orgue pour l'église de San Nicolas in Intramuros qui venait d'être restaurée après les dommages qu'elle avait subis du fait de l'occupation anglaise. Il construisit donc un orgue si grand qu'il débordait du chœur, s'étendait le long de ses murs et atteignait l'autel principal. Cet orgue possédait 33 jeux et l'un d'eux était fait de tiges de bambou. Ce jeu faisait sonner, disent les archives, « de très douces mélodies ». L'instrument devint célèbre parmi les curiosités de la ville murée. Il fut endommagé pendant la guerre d'indépendance en 1898 par les troupes gouvernementales qui avaient été cantonnées dans l'église et sans doute

1. Cet article a été rédigé à la suite d'un voyage aux Philippines au cours duquel l'auteur a pu examiner l'instrument en détail, recueillir des informations historiques du Rév. Fr. Camilo Feys, curé de Las Piñas ; et utiliser une brochure en vente sur place, *Historical notes on the bamboo organ*, the Landmark of Las Piñas, 1962.

ensuite assez mal réparé, puisque 16 jeux seulement parlaient. Finalement il fut totalement détruit, comme toute la vieille ville espagnole serrée dans la citadelle, quand les Américains reprirent Manille, en 1945, des mains des Japonais.

L'orgue de San Nicolas n'était pas encore achevé lorsque le Père Cera reçut la cure de Las Piñas. Ce déplacement peut sembler assez étonnant car, à cette époque, Las Piñas était un misérable bourg de pêcheurs et d'agriculteurs, comptant 1.200 âmes environ. Les habitants produisaient un peu de riz et du sel ; les femmes tissaient le coton. Au milieu d'une lagune marécageuse encombrée de mangrove, se dressait une pauvre chapelle de bambou et de terre battue. Le Père Cera se mit courageusement au travail. Il améliora les conditions de vie des habitants, développa l'économie primitive du bourg et orna la chapelle de quelques objets de valeur. Comme il ne pouvait sans doute pas se passer de musique, il constitua dès 1796 un petit ensemble de basses de violes et d'autres instruments à cordes qu'il dirigeait lui-même. Puis il entreprit de reconstruire l'église en pierre, à peu près sous la forme qu'elle a gardée jusqu'à présent. C'était une entreprise considérable pour les moyens dont la paroisse disposait. Restait à y installer un orgue.

Soit que le Père ait été enchanté du jeu de bambou qu'il avait construit pour San Nicolas, soit qu'il manquât de ressources et que l'étain fût rare, il décida de construire tous les jeux de fond en bambou. Il est d'ailleurs probable que les deux dernières raisons évoquées jouèrent un rôle déterminant dans son choix car l'année où l'orgue fut mis en chantier, 1816, précédait le début de graves troubles sociaux, conséquence de la misère et du déficit économique. Il n'était sans doute pas question de faire venir l'étain nécessaire ; peut-être l'absence d'ouvriers qualifiés dans la fonte des plaques et la soudure des tuyaux fut-elle un argument supplémentaire. Quoiqu'il en soit, le Père Cera réduisit la quantité de métal au minimum indispensable en dotant l'orgue de deux trompettes seulement, disposées en chamade à la mode espagnole.

Les jeux de fond en bambou, la mécanique et la soufflerie étaient prêts en 1821 et les « clarines » furent ajoutées en 1822. L'orgue était tout entier sorti des mains du Père Cera. Il avait formé quelques apprentis et, en 1891, il y avait encore à Las Piñas des organiers qui avaient appris leur art du Père lui-même.

Le Père Cera se retira en 1832 à l'âge de 70 ans et mourut peu de mois après. Il s'était attaché à développer l'économie de sa paroisse, avait introduit de nouvelles méthodes de teinture de

textiles, fait construire des ponts et des routes et était membre de la Société Économique qui tentait de faire sortir les Philippines de leur marasme chronique. A sa mort, la ville était endettée auprès de lui de la somme énorme de 4.000 pesos. Par testament, il avait annulé la dette.



Sous le climat des Philippines, le bois est attaqué par les insectes, il se rétracte et se dilate à l'occasion des passages brutaux entre les saisons sèches torrides et les mois humides où des pluies diluviennes se succèdent sans répit. Le Père Cera était certainement préoccupé de la résistance de ses bambous à la destruction par tous ces facteurs. Il fit donc couper un grand nombre de tiges de toutes dimensions et les fit enterrer sous le sable de la plage, trempant dans l'eau salée, pendant plus d'un an. Il pensait que les tiges qui résisteraient à ce dur traitement défieraient les siècles. Il ne s'est pas trompé ; les tubes ont acquis après 140 ans d'exposition à l'air une admirable patine couleur tabac et aucun d'eux ne montre d'altération grave. Est-ce par mesure de précaution contre le fendillement longitudinal, est-ce pour faciliter l'accord, l'extrémité libre de chaque tuyau est enserrée dans un collier fait d'un bambou plus gros. A son extrémité inférieure le tuyau est incisé latéralement pour former la lèvre supérieure de la bouche et reçoit un bouchon qui forme la lèvre inférieure. Le vent du sommier arrive par une embouchure faite d'un court morceau de bambou. Autour de ce matériel sonore, le Père Cera construisit un orgue de 11 jeux de fond en bambou et de deux jeux d'anches en métal, auxquels s'ajoutent un jeu de chants d'oiseaux (*pajaritas*) et un tambour. Le clavier manuel avait à l'origine 54 notes qui commandaient 832 tuyaux de bambou et 121 tuyaux d'anches.

Le buffet de l'instrument fut habilement placé sous l'intrados de l'arc de gauche de la première travée de la nef et mesure donc en largeur le diamètre de cet arc, soit 4,17 mètres. La montre est placée immédiatement devant le mur latéral qui surmonte cet arc et semble donc plaquée contre lui. Elle déborde l'intrados de l'arc et l'instrument mesure en hauteur 5,17 mètres. Comme le clavier est inclus dans le buffet, en « fenêtre », et placé directement sous le sommier de la montre, et comme la tribune est juste assez large pour y placer un tabouret, l'instrument entier ne donne pas l'impression d'être en relief dans l'église. La montre est surmontée d'une énorme couronne et est habillée de fausses tentures bleues

faites de planches de bois peints en trompe-l'œil pour imiter des draperies. Il est probable, comme nous le verrons plus loin, que cette décoration, d'un goût hélas fort discutable, a été renouvelée lors de la restauration de 1863. L'épaisseur du mur latéral de la nef n'est pas suffisante pour héberger tous les jeux placés derrière la montre et l'orgue, avec les 1,45 m. d'épaisseur, déborde donc dans le bas-côté gauche d'où l'on aperçoit des tuyaux qui constituent une sorte de montre accessoire. On accède à la tribune de l'orgue par une petite échelle qui descend d'un large balcon transversal en bois, construit au dessus de l'entrée de l'église et qui s'étend au dessus des deux collatéraux. C'est là que se trouvait l'ancienne soufflerie dont il ne subsiste qu'une roue. Elle est remplacée par une soufflerie électrique.

L'instrument subit des vicissitudes diverses et fut réparé à plusieurs reprises après avoir frôlé la destruction totale. Bien que le clavier actuel possède cinq octaves complets, soit 61 notes de fa à fa, il semble que l'orgue de Las Piñas se présente à peu près comme le Père Cera l'a construit. La première réparation eut lieu en 1863. Elle coûta 39 pesos alors que les travaux de réfection de l'église se montèrent à 3.845 pesos. Ce fut probablement une révision assez sommaire qui comportait d'ailleurs la peinture du buffet, c'est-à-dire les fausses draperies bleues, selon toute vraisemblance. En 1867 il fallut dépenser 154 pesos, puis encore 194 en 1872. A ce moment le salaire mensuel de l'organiste fut porté à 5 pesos.

En août 1880, trois tremblements de terre successifs endommagèrent gravement la ville de Las Piñas. Le clocher de l'église s'effondra et écrasa un collatéral. L'orgue fut démonté et mis à l'abri. Les réparations de l'église étaient en cours lorsque, en 1882, la variole frappa la population. Puis ce fut le choléra. Au milieu du désarroi général, un typhon survint qui inonda tout. Le Père Marciano Landa, un Récollet qui avait alors la cure, écrit, le 5 novembre 1882, qu'il aime mieux ne pas parler de l'état de l'orgue qui avait été démonté et des bambous qui, « empilés dans le chœur, flottaient sur l'eau que le toit, arraché par le vent, avait laissé passer ». Néanmoins, en décembre 1883, l'église était réparée et l'orgue remonté. On avait dépensé 2.000 pesos pour l'édifice et 270 pour l'orgue. Le Gouvernement avait offert une contribution « afin que l'orgue, qui est admiré et dont on parle non seulement à cause de sa dimension mais parce qu'il est en bambou, soit conservé, car si l'orgue avait été perdu, l'église aurait été perdue aussi ». Peu après le gobernadorcillo D. Torcuato Ton-

quiao et les « principales » de Las Piñas suggérèrent à l'archevèque d'augmenter les 5 pesos de salaire de l'organiste en prélevant sur le produit des baptèmes, mais cette requête n'eut guère de suite.

En 1891 on répara de nouveau l'instrument. On déplaça un jeu, on changea le plancher et les parois vermoulues et on plaça des grillages devant les trompettes en chamade pour que les oiseaux et les insectes ne puissent y pénétrer. Le tout coûta 219 pesos. En juin 1909, des esprits progressistes proposèrent de vendre l'orgue pour le remplacer par un harmonium. Mais un certain Capitan Pedro s'y opposa. En 1911 les Américains découvrirent l'orgue de bambou et les touristes commencèrent à venir de Manille qui n'est qu'à une vingtaine de kilomètres. En 1917 il n'y avait plus que deux jeux qui fonctionnaient et le bruit des soufflets couvrait leur voix. En 1932 le Père Paul Hubaux installa la soufflerie électrique à l'occasion des fêtes pour le centenaire de la mort du Père Cera. Une autre réparation fut effectuée en 1943 par deux organiers espagnols, Carmelo et José Loinaz, et la dernière eut lieu en 1962. Grâce à la vigilance de la Société de Conservation Historique des Philippines et aussi aux sommes laissées par les touristes, l'orgue de bambou du Père Cera ne risque plus de disparaître. Il a néanmoins besoin d'une nouvelle révision car, en mars 1966, les deux trompettes ne parlaient pas.



A l'étroite tribune, on trouve le clavier de 61 notes et un pédalier de 12 notes (Fa à fa) fait de pédales courtes toutes identiques. Les registres sont placés verticalement de chaque côté du clavier. De haut en bas, on note les noms suivants écrits sur les boutons :

A gauche

Bajon cillo
Clarin Camp^{pa}
Fiautado M^{or}
Fiautado Viola
Octava 1^{a}
Octava 2^{a}
Docena 1^{a}
Docena 2^{a}
Qincena 1^{a}
Qincena 2^{a}
Pajaritas

A droite

Clarin claro
Clarin Camp^{a}
Fautado M^{yor}
Flautado Vi^{lar}
Octava 1^{a}
Octava 2^{a}
Dozena 1^{a} y 2^{a}
Quinzena 1^{a} y 2^{a}
Travizera
Corneta
Otavina
Tanbor

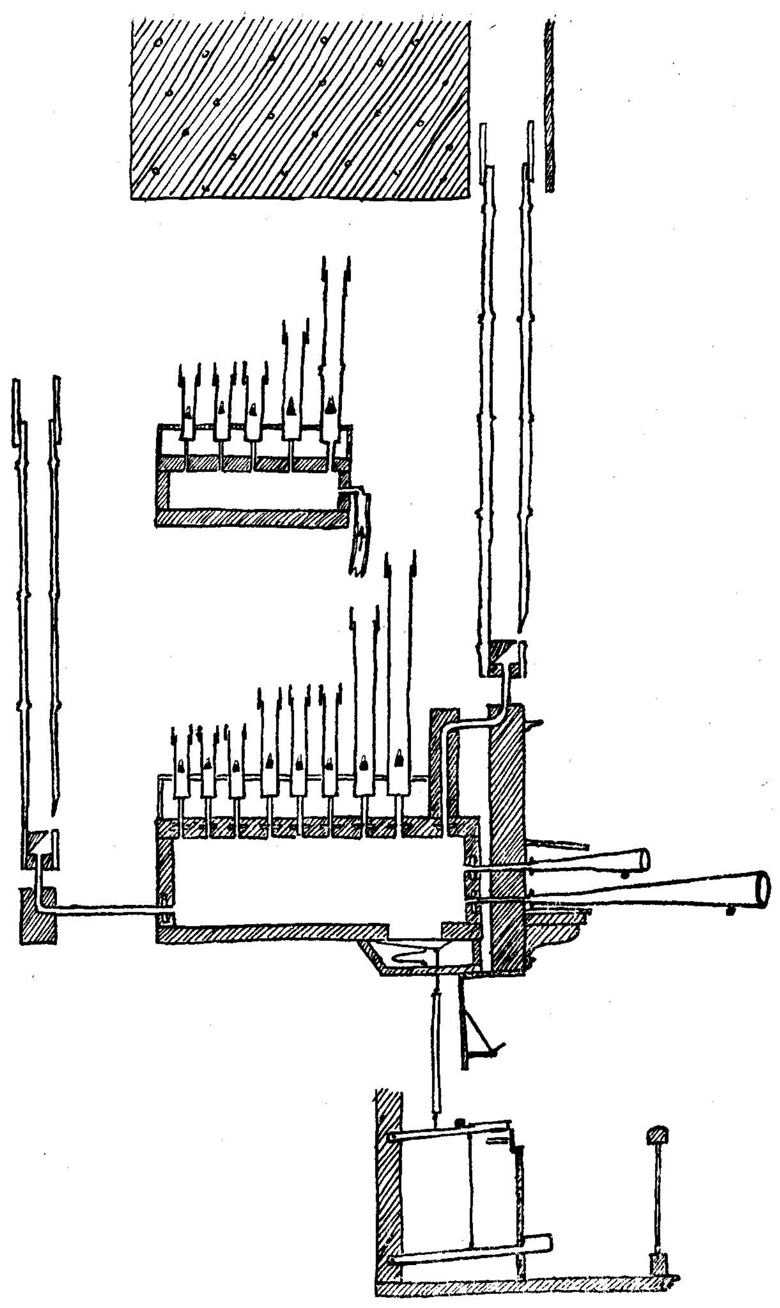
On remarque l'orthographe fantaisiste des registres, fruit de l'inattention ou de corrections au cours de réfections partielles ; nul ne le sait. Les registres de gauche correspondent aux tuyaux qui parlent du Fa grave à l'Ut médian ; ceux de droite aux tuyaux de la moitié supérieure du clavier. Deux paires de registres, les Docena 1ª et 2ª d'une part et les Quincena 1ª et 2ª d'autre part, sont indépendantes dans les basses et groupées dans les aigus. Ceci probablement afin de compenser la plus grande intensité sonore des tuyaux graves par un doublement des tuyaux aigus.

Le son de ces jeux de fond est ravissant. Les combinaisons qu'on peut réaliser grâce aux mixtures et à la coupure de tous les jeux à l'ut médian, sont nombreuses et charmantes. On croirait que l'orgue possède deux claviers puisqu'il est possible de jouer une mélodie sur les jeux de 8, 4 et 2 pieds — ou sur les mutations, Cornet et Douzième — en l'accompagnant seulement par les 8 pieds des octaves basses.

Les deux jeux de trompette sont disposés en chamade, à la mode espagnole, sur deux rangs superposés. Le fait même de prévoir deux jeux d'anches avec seulement onze jeux de fonds est également une tendance espagnole. Bien que ces jeux ne parlent pas actuellement, il est très probable que la rangée inférieure qui est un jeu complet de huit pieds correspond au *Clarin campana*. La rangée supérieure est hétérogène, elle est faite d'un demi-jeu de quatre pieds dans sa moitié gauche, c'est-à-dire la plus basse, et d'un autre demi-jeu apparemment identique mais qui, correspondant à la partie droite, c'est-à-dire la plus aiguë, sonne comme un huit pieds .Il est évident que le premier demi-jeu de quatre pieds est le *Bajon cillo* réservé aux octaves basses et que le demi-jeu aigu est le *Clarin claro*.

Le *Fiautado Mayor* est un principal de 8 pieds, en montre. Le *Fiautado Viola* est un bourdon de 8 pieds. Les *Octava prima* et *seconda* sont des flûtes de 4 pieds. Les *Docena prima* et *seconda* sont des quintes de 2 pieds 2/3. Les *Quincena prima* et *seconda* sont des 2 pieds. Le *Corneta* est une mixture de trois rangs et l'*Otavina* est un 4 pieds. Ces deux derniers jeux n'existent que de l'Ut médian au fa aigu. Le *Travizera* ne parle pas actuellement, le *Tanbor* est muet, et les *Pajaritas* sont des petites flûtes, alimentées par un réservoir, que l'on remplit d'eau à moitié et dans lequel les bulles d'air imitent les gazouillements des oiseaux.

Le clavier manuel commande directement les soupapes par des vergettes verticales de moins d'un mètre de long. L'émission est excellente, rapide et sans bavure, les tuyaux parlent sans retard et leur



Coupe sagittale (relevé approximatif)

son est captivant. Le clavier pédalier compte douze touches reliées en permanence à l'octave grave du clavier. Il n'y a aucune pédale d'accouplement.

L'orgue de bambou de Las Piñas est émouvant à plus d'un titre. Il est l'accomplissement du travail acharné d'un prètre Récollet espagnol, dont l'Ordre avait décidé qu'il passerait toute son existence dans les îles du Pacifique et qui construisit sur ces rivages si éloignés de sa terre natale un orgue dans la pure tradition espagnole du XVIIIe siècle [1]. Le Père Cera était certainement une personnalité hors du commun. Organier de classe, ayant contruit un bon piano-forte, puis un instrument de 33 jeux pour San Nicolas in Intramuros à Manille, musicien de talent capable de constituer un orchestre de cordes, promoteur d'initiatives économiques, un tel homme impose l'admiration. Dépourvu de moyens matériels, il eut l'ingéniosité de construire un orgue fait presqu'uniquement avec les moyens locaux, utilisant les bambous des forêts voisines. Enfin il conçut un véritable orgue de dimensions respectables, abondant en solutions ingénieuses et qui charme encore aujourd'hui par la beauté et la variété de ses timbres. C'est un réconfort de penser que l'œuvre d'un prètre qui dut se croire parfois perdu dans un misérable village au fond du Pacifique est aujourd'hui visitée par de nombreux étrangers et Philippins et connue au delà de l'immense océan qui l'entoure. Cet orgue témoigne enfin de la valeur de la civilisation espagnole qui trouva un terrain favorable pour s'épanouir dans le peuple philippin, aimable, gai et remarquablement doué pour les arts plastiques, la musique et la danse.

Frédéric BRIDGMAN.

---

2. La comparaison de l'orgue de bambou de Las Piñas avec les instruments décrits dans *Orgues Historiques*, 7, 10 et 14 nouvelle série et situés à Covarrubias, Salamanque et Ciudad Rodrigo, ne laisse aucun doute sur le caractère espagnol de l'œuvre du Père Cera. L'ordre des registres : Flautado, Octava, Docena, Quincena, est le même à Ciudad Rodrigo et à Las Piñas. Comme à Covarrubias, le clavier est « en fenêtre », les registres disposés de part et d'autre du clavier, la mécanique est suspendue et va par le plus court chemin du clavier aux soupapes. Il existe, parmi les jeux, un Tambour qui consiste en 2 à 4 tuyaux de grosse dimension, discordés afin que les battements accompagnent les cadences jouées avec les trompettes, le plus souvent en ré avec parfois sa dominante la. Enfin, ce qui est caractéristique, les registres sont divisés en deux moitiés au troisième Ut et les trompettes sont en chamade. L'orgue de Las Piñas est bien un orgue espagnol du XVIIIe siècle.



L'orgue vu de la nef



Vue intérieure de l'instrument. Au premier plan, le sommier principal.

BIBLIOGRAPHIE

I. — LIVRES

Werner WALCKER-MAYER. — **Die römische Orgel von Aquincum.** Stuttgart, Musikwissenschafliche Verlagsgesellschaft, 1970. In-4, 118 p.

Cette monographie de 118 pages apporte aux musicologues d'utiles précisions sur le petit orgue romain retrouvé miraculeusement en Hongrie lors de fouilles effectuées en 1931 et daté de l'époque d'Alexandre Sévère (début du IIIe siècle). L'ouvrage ne fait pas double emploi avec celui de L. Nagy, paru en 1934 et depuis longtemps épuisé ; son intérêt provient surtout de la qualité de l'auteur, petit-fils du facteur d'orgues Oscar Walcker et facteur d'orgues lui-même.

Après un rappel des circonstances de la découverte et une brève étude des différentes pièces du mécanisme, Walcker-Mayer consacre deux pages aux mesures romaines — *pes, palmus, digitus* — dont il estime utile la connaissance. Plus intéressant est le chapitre suivant : l'instrument, nommé Hydra sur sa plaque de dédicace, était-il alimenté par un soufflet ou par un dispositif hydraulique ? L'auteur défend la seconde hypothèse, avec des arguments qui sont loin d'emporter la conviction ; par exemple, le fait que les documents iconographiques de l'époque représentent toujours (du moins ceux qui sont publiées à ce jour [1]) des orgues hydrauliques ne prouve, à mon sens, pas grand chose ; un siècle auparavant, Pollux distinguait déjà les deux types d'orgues, le « grand », qui est hydraulique, et le « petit », qui reçoit son vent d'un soufflet.

Mais l'intérêt du livre se situe tout entier sur le travail de reconstruction du sommier et surtout de la tuyauterie, effectué par un facteur professionnel. L'auteur a fait successivement trois reconstitutions, dont la dernière, terminée en 1969, est destinée au musée Romain-Germanique de Mayence.

La partie mécanique ne présente aucun problème, puisque la plupart des pièces, retrouvées à peu près intactes, permettent une copie fidèle. Il faut cependant regretter que Walcker-Mayer ne souffle mot de l'étanchéité du sommier à glissières. Quel procédé a-t-il employé pour l'assurer ? Garniture de peaux ? Huilage des pièces, comme le préconisait Vitruve ? C'est là un problème non négligeable, car les artisans de l'époque ne pouvaient

---

1. Une mosaïque romaine à peu près contemporaine de l'instrument d'Aquicum, découverte en Syrie près de Hama et encore inédite, montre précisément un orgue à soufflet représenté avec des détails très intéressants.

pas obtenir sur le métal une précision suffisante. Quant à la reconstitution de la tuyauterie, elle est beaucoup plus difficile, car ce qui nous en est parvenu est le plus souvent brisé, incomplet et oxydé. Les tuyaux bouchés — trois rangées de 13 — ne diffèrent que par des détails de ceux des orgues d'aujourd'hui ; la fente du biseau, par exemple, n'est pas rectiligne, mais en arc de cercle. Les tuyaux ouverts, par contre, (une seule rangée) sont d'un type absolument inconnu : le pied s'amincit vers le haut pour former une sorte de bec incliné d'environ 40° vers l'avant ; le vent est ainsi projeté obliquement par-devant la bouche contre la lèvre supérieure. Walcker-Mayer était surtout curieux, nous dit-il, de se faire une idée des sonorités obtenues sur un tel instrument. Il a trouvé, comme les autres auteurs qui avant lui avaient tenté la même reconstruction (Angster,Raphael, Perrot), que le son des tuyaux ouverts est clair mais âpre, et celui des tuyaux bouchés âpre également mais légèrement voilé. Rappelons que le plus grand tuyau retrouvé mesure moins de 40 cm., le plus petit moins de 13 cm. (sans le pied).

Les échelles sonores fournies par chacun des quatre jeux restent tout à fait hypothétiques. L'auteur, qui suppose une tessiture d'une douzième, reprend le texte bien connu de l'Anonyme de Bellermann et en conclut sans hésiter que les tuyaux ouverts sonnaient l'hyperlydien et les trois autres rangées, respectivement l'hyperiastien, le lydien et le phrygien. C'est bien possible, mais on reste là dans le domaine des suppositions.

L'ouvrage comporte en appendice une courte étude des textes musicaux grecs parvenus jusqu'à nous, ainsi qu'une longue table chronologique où se remarquent pourtant d'importantes omissions : dans la colonne *Musik und Literatur* ne sont mentionnés ni Cicéron ni Sénèque ni Pline ; dans celle des *Beschreibungen,* ni le poème de l'Etna ni le texte de Porphyre Optatien ; dans celle des *Darstellungen,* ni la terre-cuite de Tarse, ni celle du musée du Louvre. ni le médaillon d'Orange. ni le gemme du British Museum. A relever également une erreur chronologique : les médaillons contorniates à l'effigie de Néron ne sont pas contemporains de cet empereur ; il est bien établi aujourd'hui qu'ils datent du Bas-Empire.

Jean PERROT.

Joan RIMMER. — **The Irish Harp.** Published for the Cultural Relations Committee. The Mercier Press, 1969. In-4, 78 p.

Le premier ouvrage, sérieux et documenté sur un instrument jusqu'alors mal connu. L'auteur fait table rase des vieilles légendes qui attribuent à la harpe celtique une origine aussi ancienne que nébuleuse. Et, en accord avec Finnur Jonsson (Das Harfenspiel des Nordens in der alten zeit, in SIMG-juillet 1908) situe l'apparition de la harpe occidentale au IXe siècle après J. C. Rimmer suggère que les guerriers proto-celtes aient connu la lyre avant la harpe, et appuie cette thèse sur un texte de Diodorus Ciculus, qui mentionne que ces guerriers chantent, en s'accompagnant d'instruments ressemblant à des lyres. Les diverses croix celtiques, les bibles, sont soigneusement décrites et répertoriées, constituant pour la première fois une documentation qui semble exhaustive, sur l'iconographie de la harpe médiévale dans les pays celtiques. La morphologie des harpes irlandaises, leur transformation au cours des siècles, sont décrites avec précision. Cependant, l'enthousiasme

de l'auteur n'exclut pas, parfois, un certain manque d'objectivité. Ex : Rimmer conteste — sans apporter de preuves contraires convainquantes — les descriptions données par Galilei et Praetorius. Les diverses techniques propres aux harpistes celtiques, l'évolution de la musique traditionnelle irlandaise, font l'objet de chapitres qu'on lira avec profit.

Enfin, une iconographie abondante et bien choisie, illustre ce volume qui sera utile aux organologues et aux harpistes curieux de l'histoire de leur instrument.

France VERNILLAT.

La Musica, sotto la direzione di Guido M. Gatti, a cura di Alberto Basso. Parte seconda. *Dizionario* II. Turin, U.T.E.T., 1971. Gd in-8°, VII + 1583 pp.

Ce 2e et dernier volume de *Dizionario* complète l'imposant ensemble documentaire conçu par l'éminent historien et lexicographe Guido M. Gatti et réalisé par le professeur Alberto Basso sous le titre général « *La Musica* ».

Je rappellerai qu'une première partie, l'*Enciclopedia storica,* composée de quatre volumes totalisant quelque 3500 pages, contenait d'amples études, parfois exhaustives, sur les grands musiciens et sur les notions théoriques essentielles. Le *Dizionario* a trait à tous les noms qui n'ont pas trouvé place dans l'Encyclopédie, soit parce que de moindre importance, soit, j'imagine, parce que dans le cas de musiciens de premier plan, l'excessive lenteur ou la carence de quelques collaborateurs risquait de retarder dangereusement la parution de l'ouvrage. Aussi trouve-t-on dans le présent volume (lettres L à Z) des maîtres qui pouvaient aspirer à figurer dans l'Encyclopédie, tels Malipiero, Martinů, Milhaud, Pizzetti, Poulenc, Rimsky-Korsakov, Albert Roussel, parmi d'autres. Il est vrai que la brièveté des notices qui leur sont consacrées est compensée par des annexes, catalogues d'œuvres et bibliographies, poussées jusqu'au début de la présente année.

Il est bien difficile de rendre compte de la richesse et de la variété d'un répertoire qui va de l'antiquité à la pointe des temps modernes, de l'Occident à l'Extrême-Orient, accueillant avec le même libéralisme des vétérans et de très jeunes espoirs. Il va de soi que les compositeurs sont largement représentés, mais d'autres catégories de musiciens sont traitées avec les mêmes égards ; à commencer par les interprètes, si souvent négligés quand ils n'ont pas atteint à la gloire fulgurante d'un Liszt ou d'un Paganini, que leurs activités de compositeurs ont d'ailleurs aidé puissamment à survivre dans les lexiques. Le *Dizionario* est plus libéral. Des interprètes connus seulement ou surtout comme tels y figurent par centaines, y compris ceux d'aujourd'hui. On aura une idée de la façon dont ce *Dizionario* épouse l'actualité en relevant, parmi les noms de chefs d'orchestre, ceux de Zubin Mehta, Lorin Maazel, Thomas Schippers ; parmi les pianistes Yvonne Loriod, Maurizio Pollini, Ruth Slenczynska ; parmi les violonistes Igor Oistrakh (fils de David), Szeryng, Johanna Martzy, Jacques Parrenin (la composition de son quatuor rend compte du remplacement de l'altiste Denes Marton, mort tragiquement en mars de l'année dernière, par Jean-Claude Dewaele) ; les cantatrices Helga Pilarczyk, Hildegard Rössel-Majdan,

Jennifer Wyvian, sont présentes, et des chorégraphes et danseurs tels que Noureev, Roland Petit, Jerome Robbins.

Les critiques et musicologues de tous les temps sont en nombre. Parmi les critiques, il y aurait lieu, dans une prochaine édition, de faire place à Peter Stadlen, Autrichien d'origine actuellement fixé en Angleterre où il est hautement considéré.

Une des originalités du *Dizionario* est le soin avec lequel ont été établies de nombreuses dynasties de musiciens et personnages reliés à la musique par quelque activité : compositeurs, comme les Lanier, les Loeillet, les De la Guerre, les Melani, Neruda, Pachelbel, Philidor, Scarlatti, Strauss, Strawinsky, etc. etc. ; facteurs d'instruments, comme les Lupot, les Mors, les Pleyel, Ruckers, Taskin, Stein, Steiway, etc. etc. ; éditeurs, les Le Duc, Lemoine, Magni, Novello, Playford, Pleyel, Ricordi, Sonzogno, Schott, Scotto, Vincenti, etc. ; libraires de musique comme Leo Liepmannssohn et ses successeurs Otto Haas et Albi Rosenthal, les Olschki, etc.

Des notices sont également consacrées à des écrivains, romanciers, essayistes, librettistes qui ont traité de la musique de façon plus ou moins directe ou collaboré avec les compositeurs : tels Quinault, Scribe, Sedaine, Métastase (près de 400 lignes de texte serré donnant la bibliographie complète de ses livrets), Thomas Mann, Nietszche (une lacune dans sa bibliographie : l'importante introduction d'André Schaeffner à la publication de ses *Lettres à Peter Gast*, Monaco 1957), Corrado Ricci, Schopenhauer, Stendhal, etc. etc.

Enfin, le renvoi, au cours du *Dizionario*, aux quatre volumes de l'*Enciclopedia* à propos de chaque musicien dont il y a été question ajoute à l'efficience documentaire de l'ensemble de l'ouvrage. Une critique d'infime détail me revient, que je m'en voudrais d'omettre, parce qu'elle trouve presque chaque jour son emploi. Je veux parler de l'abréviation *op.*, donnée comme représentant le latin *opus* dans les premières éditions italiennes auxquelles furent affectés des numéros d'œuvre, à partir de la fin du XVIe siècle. En réalité Agostini (*Il nuovo Echo a'cinque voci*, 1583), Antegnati, Banchieri, Porta, Viadana, écrivent en toutes lettres *opera prima*, *seconda*, ect., et c'est beaucoup plus tard que le latin a usurpé la place de l'italien.

Marc PINCHERLE.

Richard SCHAAL. — **Abkürzungen in der Musik-Terminologie.** Eine Uebersicht. — Wilhelmshaven, Heinrichshofen, 1969. In-16, 165 p. (Taschenbücher zur Musikwissenschaft, Bd. I).

Ce petit dictionnaire d'abréviations et de sigles est d'abord destiné au public allemand : n'y figurent que les abréviations et sigles musicaux de langue allemande ou ceux qui, bien qu'étrangers (anglais, français, italiens) sont en usage en Allemagne et dans les pays germaniques. En outre, il s'agit d'un répertoire d'abréviations ou sigles reproduits tels quels, sans intention d'unification. En cela, il rendra service à ceux qui cherchent simplement à identifier les sigles qu'ils rencontrent dans les divers ouvrages de musicologie en allemand parus depuis la fin du XIXe siècle. On regrettera que l'auteur n'ait pas jugé nécessaire de donner la liste des ouvrages auxquels il a emprunté ces sigles. Le Quellen-Lexikon de Eitner, la MGG, le RISM en fournissent une bonne part, mais ils ne sont pas les seuls.

D'autre part, les sigles de bibliothèques empruntés au Répertoire international des sources musicales figurent ici, amputés de leur début, c'est-à-dire, de la lettre qui désigne le pays où se trouve la bibliothèque désignée. Ainsi, la Bibliothèque du Conservatoire de Paris aura, dans le présent répertoire, le sigle Pc et non le sigle FPc. Il est vrai que la lettre F y figure aussi, mais seule, et donc à un tout autre endroit du dictionnaire.

Cette manière de procéder n'est pas sans inconvénient, car elle exige du lecteur de savoir *à l'avance* que le sigle qu'il cherche à identifier est un sigle du RISM et qu'il faut donc le chercher ici à sa seconde lettre et non à sa première. La difficulté s'accroît lorsqu'on à affaire à un sigle tel que BRRn (Brésil, Biblioteca nacional) où ce sont les *deux* premières lettres qui désignent le pays ; il faudra donc chercher à la troisième lettre du sigle, c'est-à-dire à Rn et non pas à B ou à R... On voit les trésors de perspicacités que le lecteur devra dépenser dans ces cas là.

On trouvera dans ce dictionnaire les sigles les plus connus des principales revues musicales et musicologiques et des ouvrages de base tels que grandes histoires de la musique, encyclopédies, dictionnaires, et même des sigles désignant des marques de disques ou des maisons d'éditions musicales. Quantité d'abréviations — pas toutes musicales — y figurent aussi.

Nul doute que ce dictionnaire ne rende service. Il comble une lacune. Mais on ne peut que souhaiter voir bientôt paraître un dictionnaire de sigles et d'abréviations véritablement international, tel que pourrait l'éditer l'Association internationale des bibliothèques musicales.

Simone WALLON.

Hans-Heinrich EGGEBRECHT, Frieder ZAMINER. — **Ad organum faciendum.** *Lehrschriften der Mehrstimmigkeit in nachguidonischer Zeit.* Mainz, B. Schott's Söhne, 1970, In-8, 239 p., 20 pl.

Plusieurs éditions critiques de traités de musique médiévale ont été entrepris au cours des deux dernières années, notamment en Allemagne. Lorsque furent projetées à Munich le *Lexicon Musicum latinum* et à Fribourg-en Br. le *Handwörterbuch der musikal. Terminologie* — sans parler du *Mittelateinisches Wörterbuch* publié par les Académies allemandes — il s'est avéré indispensable de remplacer les éditions de Gerbert et de Coussemaker par des textes établis suivant les règles critiques. Comment faire confiance, dans une étude aussi précise que celle du vocabulaire, aux éditions anciennes basées sur un ou deux manuscrits découverts par l'effet du hasard ou copiés par des correspondants dévoués mais non toujours éclairés ? Des passages entiers ont parfois sauté, par ex. dans l'*Ordo tonorum* de Gerbert t. I ; des interpolations (par ex. dans le *De Musica* de Bernon) ou des gloses (dans les traités du IXe s.), que seule la comparaison de tous les manuscrits permet de déceler, égarent souvent le lecteur. Enfin, les anciennes éditions laissent passer les titres pseudépigraphes qui brouillent tout essai de datation et donc faussent l'histoire des développements de l'art musical.

Actuellement, les plus anciens traités de musique contenus dans le premier volume de Gerbert sont réédités ou en cours de réédition. Mais les textes sur l'organum vocal édités ici par H.H.E. et par F.Z n'étaient pas connus de Gerbert et n'avaient pas tous été édités depuis. Seul le traité

du manuscrit de l'Ambrosienne de Milan M. 17 sup. et celui de Montpellier H. 431 avaient été publiés dans les revues de musicologie. Aussi, tout le dossier de ces textes si précieux pour le développement de l'organum, inspirés par le chap. 18 du *Micrologus* de Guy d'Arezzo (*De diaphonia id est organi praecepto*), devait-il être repris par la base. C'est à cette tâche d'éditeur et d'historien de la théorie musicale que H.H.E. et F.Z. se sont attelés. Il faut non seulement leur savoir gré d'avoir assumé cette œuvre, mais encore applaudir à la réussite de l'entreprise.

Les AA. reprennent d'abord la description des sources qui contiennent les diverses formes du texte *Ad organum faciendum* : manuscrit de Berlin (cf. *Rev. de Musicol.* 1969, pp. 79-81), de Bruges, de Milan, de Montpellier. L'analyse des textes données par chaque manuscrit est reprise en détail pour tenter de déterminer l'origine des collections.

Vient ensuite l'édition du texte avec apparat critique, suivi d'une transcription des exemples en notation moderne et d'une traduction en langue allemande (un peu auparavant, en 1969, venait de paraître la traduction anglaise due à Jay A. Huff dans la collection américaine *Musical Theorists in Translation*, vol. VIII) ; enfin le commentaire. C'est avec beaucoup de perspicacité que les AA. ont recherché les sources du traité dans le dédale des variantes et remaniements du texte du chap. XVIII du *Micrologus* relatif à la « diaphonie », remanié, allongé, abrégé au gré des théories en cours, là où le traité était recopié. Les sources du vocabulaire (*copula, symphonia, modus organizandi*) ou les textes relatifs à l'usage de la tierce et de la sixte dans l'écriture de la seconde voix (p. 64 ss. et p. 197, à propos de la version du ms. de Montpellier) ont également été analysés de près. Les exemples cités dans le traité ont été examinés à la loupe, tant au point de vue des sources qu'au point de vue du style musical. Ajoutons cependant quelques remarques : l'alleluia *Justus ut palma* (pp. 89 et 93), qui pourrait se rattacher par certains détails de composition aux pièces de l'ancien répertoire gallican, a été adapté à plus de trente textes de verset différents, mais constitue pourtant le texte le plus ancien et le plus répandu (cf. Schlager, *Themat. Katalog* 1965, nº 38 m ; *Monum. Monod.* VII, p. 276 et 567). Il ne semble pas impossible *a priori* qu'en cherchant dans les témoins du N.E. de la France on puisse arriver à cerner de plus près les variantes du traité de Laon. D'autre part, le *Benedicamus Domino* étudié pp. 96-100, qui a été repris comme tenor non seulement à Saint Martial, mais encore dans l'École de N.D. et dans les compositions de l'*Ars Nova*, apparaît ici pour la première fois traité en organum : comment s'expliquer le succès de cette pièce ? Sans doute parce qu'il fut imposé par Pierre le Vénérable, abbé de Cluny (1122-1156), pour les quatre grandes fêtes de l'année, et qu'il fut dès lors diffusé dans toutes les maisons de l'Ordre (St. Martial avait été rattaché à Cluny dès 1062). On assiste alors à la pénétration progressive de ce verset en Italie où Cluny possédait plusieurs fondations. Mais peut-on légitimement inférer que le traité *Ad organum faciendum* qui cite ce *Benedicamus Domino* émane d'une abbaye clunisienne ?

Dans le manuscrit de l'Ambrosienne, un traité en vers fait suite au traité en prose : il est édité, traduit et commenté par H.H.E. (pp. 111-123) ; de même pour les versions des manuscrits de Berlin et de Bruges, ainsi que pour le court traité de Montpellier, déjà connu par les éditions de Handschin et de Blum.

A la fin, les tables : un *Index verborum* (pp. 209-229), instrument de

recherche qui faisait jusqu'ici défaut à la plupart des éditions de théorie musicale ; la liste des textes de théoriciens cités, une liste alphabétique des auteurs contemporains consultés et une table des matières. Enfin, vingt facsimilés choisis dans les manuscrits utilisés.

En ce domaine de l'utilisation pratique, comme dans celui de la présentation — mise en page, choix des caractères (p. 62, pour St Evreux, lire St. Evroult), — il convient de relever le soin méticuleux apporté par les éditeurs de Mayence pour satisfaire le lecteur. Voici une édition qui, jointe aux autres travaux existants, tels que Jean d'Affligham, rendra les plus grands services pour l'étude de la théorie du « nouvel organum », suivant l'expression des AA., dans la seconde moitié du XIe siècle et au XIIe, théorie aux règles sans doute étroites mais où l'on peut déjà discerner les premiers éléments d'assouplissement qui finiront par devenir usuels dans les compositions de l'École de Notre-Dame.

Michel HUGLO.

Jürg STENZL. — **Die vierzig Clausulae der Handschrift Paris Bibliothèque Nationale latin 15139** (Saint-Victor-Clausulae). Bern, Paul Haupt, 1970. 248 p., 8 fascim. (Publications de la Société suisse de Musicologie Série II, vol. 22).

Cette monographie est issue d'une thèse dirigée par A. Geering, soutenue à Berne en 1968, qui fut ensuite complétée pour l'édition : au prologue, signé en juin 1970, J. S. nous apprend qu'il n'a pu prendre connaissance d'un article des Mélanges offerts à G. Reesse (1966) dû à E. Thurston et d'un ouvrage de Flotzinger paru à Vienne en 1970. C'est là sans doute une des conséquences inévitables du délai écoulé entre la soutenance d'une thèse et sa publication. Il serait donc injuste d'en faire grief a l'A. qui a si soigneusement dressé par ailleurs (pp. 239-248) l'importante bibliographie du sujet donnant l'état actuel des travaux et articles relatifs à l'École de Notre-Dame. La présente publication ne porte en fait que sur les quarante clausules de motets qui font suite aux conduits d'un des rares manuscrits d'origine sûrement parisienne de l'École de Notre-Dame, le ms. Paris, B.N. lat. 15139. Ce recueil, récemment restauré et relié en cuir brun, est connu depuis longtemps, grâce au *Repertorium* de Ludwig (1910) : aussi, J. S. présente seulement la partie notée (ff.255-293), présentation rapidement effectuée en trois pages. Or, depuis l'analyse de Ludwig, nombre d'articles et de recherches ont été faites tant sur le manuscrit lui-même que sur les conduits et les mélodies d'organum qu'il nous transmet, entre autres la thèse de Thurston, *The Music in the S. Victor MS. Paris lat. 15139*, Toronto 1959. (non mentionné à la bibliographie). Aussi, le lecteur est-il quelque peu désapointé de ne pas trouver ici-même la « mise en place » de l'étude de Schrade (citée p. 246) relative au conduit *Gaude felix Francia* (cité seulement p. 230), ni la moindre remarque (à part la mention de la p. 127) sur les additions faites en marge du ms., aux ff. 269 ss., qui nous livrent le traité attribué à Francon « Quconque veut deschanter, il doit premier savoir... », suivi (fol. 272) du traité latin «*Gaudent brevitate moderni...* » (J. Smits van Waesberghe, *The Theory...* RISM. 1961, p. 122).

L'A. passe donc rapidement sur la description pour arriver droit au cœur d'un sujet qu'il domine avec aisance : d'abord l'analyse de la notation

modale utilisée dans les clausules du ms. de St. Victor ; discussion sur les transcriptions faites antérieurement depuis celle de Coussemaker (1852), jusqu'à celles de Gennrich (1927 et 1965) ; puis analyse des teneurs en fonction des sources monodiques — graduels et antiphonaires parisiens — suivant la méthode instaurée par Husmann. Ici, elle est poursuivie à raison d'un tableau comparatif par teneur de clausule et les résultats sont condensés dans un tableau récapitulatif (p. 92).

L'analyse musicale des clausules à deux ou à trois voix, transcrites en notation moderne à la fin du volume (p. 183-226), fait l'objet des chap. III et IV. L'A. discute ensuite le problème de l'utilisation de neuf d'entre elles dans des refrains de chansons médiévales (p. 122 s.). Au dernier chapitre, étude sur l'utilisation pratique des clausules à la lumière des textes des théoriciens : « les clausules ne sont pas autre chose que la forme polyphonique des tropes mélismatiques » (p. 178).

En tout dernier lieu, dans un appendice rédigé après le corps de la thèse, le problème de l'origine du manuscrit est enfin abordé : d'après les allusions des conduits *Gaude felix Francia* et *Scysma...* la rédaction du ms. de St. Victor se situerait après l'arrivée de la sainte Couronne à Paris, soit après 1239. Enfin, il est possible que le ms. ait été rédigé à Sens. L'A. n'a pas pris position définitive sur ce point et nous laisse donc espérer qu'il reviendra ultérieurement sur ces problèmes...

La typographie du texte (p. 127, lire St. Dié et non St. Denis ; B.N. lat. 16663 au lieu de 1663), la gravure des exemples musicaux, les sept facsimilés de manuscrits font preuve d'un soin notable. Les musicologues qui s'intéressent à l'École de Notre-Dame seront reconnaissants à l'A. de les avoir aidés par son travail dans l'analyse méticuleuse d'un genre de composition médiévale fort peu étudié.

Michel HUGLO.

Max LÜTOLF. — **Die mehrstimmigen Ordinarium Missae Sätze vom ausgehenden 11. bis zur Wende des 13. zum 14. Jahrhundert.** I. *Studien zu den Quellen und Darstellung der Sätze.* II. *Übertragungen.* Bern, Kommissionsverlag Paul Haupt, 1970. In-8, 338 p., XXXVII Taf. ; 236 p.

Le travail publié par M. Max Lütolf, assistant du Prof. K. von Fischer à l'Institut de Musicologie de Zürich, a fait l'objet d'une thèse de doctorat dirigée par L. Schrade et soutenue à Bâle en 1967. Deux volumes ont été nécessaires, d'une part pour présenter et analyser les pièces, et d'autre part pour les transcriptions. Il s'agit en effet d'éditer et d'étudier les pièces à plusieurs voix composées pour l'Ordinaire de la Messe (Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Agnus), depuis la fin du XIe siècle jusqu'au tournant du XIII-XIVe siècles.

Les premières « Messes » polyphoniques connues empruntant leur teneur au plain chant de l'Ordinaire datent en effet du XIVe siècle, alors que les compositions liturgiques plus anciennes avaient préféré prendre leur thème dans le Propre, en particulier parmi les pièces plus ornées, graduels, alleluia, répons prolixes. Il fallait néanmoins rassembler une bonne fois ce que les compositeurs antérieurs au XIIIe siècle avaient réalisé sur l'Ordinaire : M. L. a eu l'idée d'entreprendre cette enquête et il nous livre le résultat de ses recherches qui portent sur des manuscrits déjà décrits ou publiés, mais encore sur

d'autres qu'il a pu découvrir au cours de ses voyages. Le plan adopté par l'A. est, en raison même de la période étudiée, différent de celui que Mme. Stäblein-Harder avait suivi en 1962 pour ses « Messes en musique composées en France au XIVe siècle » : on pouvait alors classer les Messes recueillies suivant le genre musical adopté par le compositeur, alors qu'ici, en cette période préparatoire, il n'existe encore aucun ensemble de pièces à plusieurs voix présentant un caractère d'unité dans la composition, mais seulement une ou plusieurs pièces de l'Ordinaire, traitées à deux ou trois voix. Aussi, M. L. a-t-il adopté le parti de classer ses témoins d'après le genre de notation employée pour noter les pièces à plusieurs voix. De là, trois catégories de sources : les manuscrits à notation sans indications rythmiques ; les manuscrits à notation modale ; enfin, les manuscrits à notation mesurée antérieurs à l'*Ars nova*. Divers exemples de ces catégories de notation judicieusement sélectionnés ont été reproduits en facsimilé à la fin du premier volume : la transcription des pièces recueillies dans les vingt-deux principaux témoins figure au vol. II. Est-il besoin de remarquer combien la séparation des facsimilés et de leur transcription est pratique pour une étude approfondie des pièces étudiées ?

M. L. commence son inventaire des manuscrits sans indications rythmiques par le traité d'organum de l'Ambrosienne de Milan : le traité, réédité avec ses exemples par H. Eggebrecht et F. Zaminer, a paru en même temps que le présent ouvrage (voir le c. r. ci-dessus) : le Kyrie *Cunctipotens* qui figure au milieu du traité, sert d'exemple pour illustrer la théorie (cf. Taf. I, Transcr. no 1). Parmi les sources suivantes, on relève le célèbre manuscrit de St. Jacques de Compostelle sur lequel M. L. fait la synthèse des études antérieures : le *Codex Calixtinus* en usage dans la cathédrale où l'apôtre était honoré contient entre autres le trope *Rex immense* du Kyrie, dont la composition est attribuée à Fulbert de Chartres (Taf. II, Transcr. no 2), et le trope *Cunctipotens* (Taf. III, Transcr. no 3) : il est intéressant de comparer cette dernière pièce traitée par le ms. de Laon comme exercice d'école, note contre note, et ici en vue de l'exécution chorale, dans un style plus évolué proche de celui de St. Martial.

L'A. consulte plus rapidement, mais non moins soigneusement, les mss. espagnols de Tortosa et de Burgos, déjà étudiés avant lui et transcrits par Anglès, pour arriver au fragment de Zadar, signalé seulement en 1965, puis aux additions du manuscrit d'Évreux, pour arriver enfin aux importants fragments du Civico Museo bibliografico musicale de Bologne dont la description détaillée est reprise ici (pp. 113-132). Ce fragment offre d'autant plus d'intérêt qu'il est le seul parmi les témoins retenus dans cet ouvrage à contenir un *Credo* (transcr. t. II, p. 209). Aux sources décrites il faudrait ajouter le processionnal cistercien de Karlsruhe, Bad. Bibl. S. Peter 29a, déjà connu par l'étude de Geering (*Organa*, pp. 8, 24...) : mais pourquoi l'A. a-t-il écarté ce témoin qui, bien que noté au XIVe s., donne deux pièces de style plus ancien : le Kyrie XII, probablement « lorrain » et le Kyrie V, d'origine allemande, si souvent « organisé » dans les églises de l'Est (cf. Geering, p. 24). Il est assez singulier de trouver dans un manuscrit cistercien ces pièces à deux voix, alors que les chapitres généraux de l'Ordre avaient interdit le chant polyphonique dans les églises cisterciennes... Remarquer que le Kyrie V est placé à la voix supérieure, alors que sur la page d'en face le Kyrie XII, écrit et noté par une main cistercienne, est transcrit, comme il est normal à cette époque, sous l'organum.

Au dossier de la polyphonie dans les ordres religieux, au Moyen-Age, on pourrait encore ajouter la pièce à deux voix transcrite ici, *Ad cantum leticiae* (t. II p. 207) : elle figure en effet dans quelques processionnaux dominicains de l'Allemagne du Sud (voir C. Allworth, dans *Ephemer. liturg.* 1970, p. 169 ss).

La deuxième section de l'ouvrage nous introduit dans la catégorie des pièces qui utilisent la notation modale : cette section comprend plusieurs manuscrits de l'École de Notre-Dame, généralement plus riches en pièces du propre qu'en pièces de l'Ordinaire. Il s'agit en premier lieu du manuscrit W[1] (Wolfenbüttel), dans lequel l'A. a relevé et transcrit 7 Kyrie, 14 Sanctus et 14 Agnus, mais aucun Gloria (voir le tableau de la p. 146). Le manuscrit d'Assise, Bibl. Com. 695, naguère analysé par C. Seay (*Rev. de musicol.* 1957, pp. 10 ss.), contient un Kyrie à 3 voix, un Sanctus et un Agnus à 2 voix. Mais l'origine — Reims ou Paris — reste difficile à préciser.

La troisième classe de manuscrits (à notation mesurée) comprend cinq témoins, dont deux de la Bibliothèque nationale de Paris (mss. lat. 11411 et 15129, ce dernier de St. Victor). Le plus célèbre est celui de Las Huelgas reproduit en facsimilé par H. Anglès. Cette baisse en nombre et en importance des témoins n'est probablement pas le seul fait du hasard, mais s'explique encore par le succès rapide de l'*Ars nova* au détriment de l'ancien style qui comptait de moins en moins d'adeptes.

La dernière partie du livre est un bilan : 18 Kyrie, 7 Gloria, 29 Sanctus et 30 Agnus (mais un seul Credo, voir ci-dessus) auxquels il faut ajouter les pièces aujourd'hui perdues que l'on connait seulement par les témoignages historiques. Mais dans quelle mesure a-t-on maintenu les tropes dans la composition à plusieurs voix ? Quelle part chaque pays a-t-il apporté à ces compositions ? Telles sont les questions abordées dans la synthèse finale. L'A. ne s'est pas dissimulé le caractère disparate de ses recherches qui ressort lorsqu'on revoit l'ensemble de son enquête : autant de sources, autant de problèmes, qui certes n'ont pas tous été résolus, mais qui ont été du moins envisagés avec compétence et lucidité. M. L. n'a pas été débordé par la masse de sa documentation. Il la domine avec fermeté et guide son lecteur au cœur de chaque question.

La biblographie du sujet est considérable (pp. 323-338).

Les pièces les plus intéressantes au point de vue musical sont transcrites au t. II : l'A. nous avertit qu'il n'a pas cherché à les restaurer en vue de leur exécution pratique, mais seulement afin de faire mieux apprécier une forme d'esthétique que nous connaissons mal aujourd'hui. L'édition, très soignée et très belle a été assumée par la fondation F. X. Schnyder von Wartensee († 1868), destinée à encourager les sciences et les arts.

Michel HUGLO.

Serge GUT. — **La tierce harmonique dans la musique occidentale. Origine et évolution.** Thèse pour le doctorat d'Université... Paris, Heugel, 1970. In-8°, 235 p.

Cet ouvrage sera d'un précieux secours aux historiens de la musique. L'auteur y analyse les conditions et la fréquence d'apparition de la tierce, ainsi que des successions de tierces et dans les diverses positions possibles :

points d'appui, début et fin de morceau. La nature des tierces examinées est toujours précisée, ainsi que les rapports avec la quinte et la quarte, Le livre s'ouvre naturellement sur le solfège du Pseudo-Hucbald et conduit l'examen jusqu'à la fin du XVIe siècle, et les diverses sections s'enchaînent logiquement : les débuts de la tierce, son essor au XIIIe siècle, sa consolidation au XIVe, ses « ultimes conquêtes » au XVe et enfin son admission comme « consonnance définitive » aux XVIe et XVIIe siècle. Puis viennent un paragraphe de conclusions, un résumé en anglais et un autre en allemand, une bibliographie abondante et neuf planches sur lesquelles sont groupés les 72 exemples musicaux, notés de la main de l'auteur. A la fin du chapitre de conclusions se trouve résumée la liste des problèmes soulevés, avec les « réponses » ou les « tentatives d'explications apportées ». Ces derniers huit petits paragraphes renvoient implicitement au texte précédent. Tout le volume est organisé avec logique et clarté, des sous-titres classent claire. ment les problèmes.

On peut penser qu'avec un semblable programme l'information de l'auteur est considérable et présentée avec un ordre parfait. Le répertoire actuellement édité et accessible à Paris a été questionné : nous pourrions citer bien peu de lacunes et dues, pour la plupart au retard de certaines acquisitions de nos grands dépôts.Les transcriptions sont celles des éditions ; en certains cas douteux (le manuscrit d'Apt par exemple) M. Gut a refait lui-même la mise en partition. D'autre part la prudence est observée dans l'examen des documents litigieux : par exemple lorsque M. Gut fait état du *Winchester Troper* au sujet duquel on eût aimé à voir citer l'étude de A. Holschneider, *Die Organa von Winchester*, Hildesheim 1968. Contrairement à la transcription de Machabey, celle de Holschneider termine les pièces à l'unisson ou à l'octave.

On lira ce livre en tenant bien compte du plan. Dans chaque section un premier chapitre examine les faits historiques : fréquence et position des tierces ; le second chapitre de chaque section s'intitule toujours « Considérations générales sur... » et regroupe en synthèse les éléments énumérés auparavant, ceci pour chaque période et chaque région

La préférence évidente du moyen âge a été pour la tierce majeure (dès le solfège d'Hucbald) mais la tierce mineure s'introduit dès que l'intervalle devient moins exceptionnel, et à peu près en même temps la quinte se voit préférée à la quarte (p. 8, 9). Des séquences de tierces, très tôt (XIIe s., p. 8) annoncent les temps futurs. L'auteur, loin de se borner à des statistiques, analyse le style des morceaux et conclut que la tierce n'est favorisée que dans les pièces à marche simultanée. Au XIIIe siècle apparaissent l'attaque et le repos sur cet intervalle. Le gymel est invoqué et souvent analysé mais il n'entrait pas dans le projet de l'auteur de nous en donner l'histoire ; M. Gut serait désormais en situation de nous fournir à ce sujet des travaux fort instructifs : il semble en trouver la première attestation dans le manuscrit de Worcester *Add.* 68. La tierce est désormais fréquente en position forte mais seulement lorsque l'œuvre contient des chaînes de tierces, ce qui n'est pas exceptionnel. Dans cette seconde période — le XIIIe siècle — l'intervalle paraît en début et fin de morceau : il est mineur sur le continent et majeur en Angleterre. A la charnière de l'*Ars antiqua* et de l'*Ars nova*, le rondeau de Jehannot de l'Escurel offre une liberté frappante avec des accords de trois sons. Puis vient l'époque d'événements importants : l'apparition de la sixte, le refus de la quarte à la basse, l'utilisation des

successions d'accords parfaits. Tout en étant moins persuadé que M. Gut de la prépondérance de Machaut au XIVe siècle, nous reconnaissons sa valeur : il reste toutefois que Machaut est moins audacieux que son aîné Vitry dans l'utilisation de la tierce qui s'introduit aussi dans la musique religieuse du cycle d'Avignon (p. 76).

On retrouve évidemment les grands progrès de l'intervalle au XVe siècle ; au XVIe pendant un temps l'accord parfait mineur en position finale disparaît (non pas par rectification moderne mais dans le texte même) puis reparaît au début du XVIIe s.

Ce livre si riche apportera d'autant plus à son lecteur qu'il est l'œuvre d'un musicien, et au-delà, d'un musicien érudit. Chaque mot est pesé au point de vue même de la musique, que nous voyons vivre et se développer sous nos yeux. Pouvons nous dire que nous aurions aimé nous servir d'un index ? Le livre n'en contient pas, et c'est fort dommage car certaines de ses ressources ne peuvent être trouvées d'emblée ; aussi bien l'auteur, alors, nous donne-t-il d'heureuses surprises. L'édition n'était pas simple avec cette accumulation de cotes et de noms de compositeurs : l'auteur s'en tire au meilleur compte et il y a vraiment le moins possible de fautes d'impression. Il n'est pas responsable de nos goûts et nous n'aimons vraiment pas les noms d'auteurs en majuscules dans le corps du texte (p. 145) où ils gênent la lecture ; c'est bien assez de les voir ainsi dans les notes.

Un souhait — qui n'est pas un reproche — concerne de plus la nature de la tierce, qui majeure ou mineure change de dimension avec l'accord du monocorde ; ses rapports avec la quinte et la quarte devraient être considérés à cet égard. Mais c'était là un autre travail et qui concernait les traités des théoriciens, auxquels, dans son Introduction, M. Gut déclare ne pas vouloir recourir, et pour des raisons parfaitement plausibles. Il nous doit bien, après ce bel ouvrage auquel tous désormais voudront se référer, une étude plus théorique sur la nature des tierces.

Solange CORBIN.

Daniel HEARTZ. — **Pierre Attaingnant, royal printer of music,** a historical study and bibliographical catalogue — Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1969. In-4°, XIX-451 p.

En 1959, Daniel Heartz publiait ici même les premières conclusions de ses recherches sur la « période gothique » d'Attaingnant (1528-37. Voir vol. XLIV, décembre 59). Le volume qui nous est offert aujourd'hui, somptueusement édité, constitue le couronnement de plus de dix ans d'efforts. Grâce à sa patience, son intuition, et un réel don de sympathie pour le sujet de son étude, M. Heartz a pu élever à notre premier imprimeur de musique un monument bio-bibliographique digne de lui.

Chaque volume d'Attaingnant conservé dans les bibliothèques d'Europe et d'Amérique a été examiné « at first hand » — les inscriptions figurant au dos des couvertures, sur les pages de garde, dans les marges, ont fourni à D. H. de précieux renseignements sur la provenance, voire sur le prix de ces publications. Les chapitres les plus techniques ne sont pas d'une lecture aride, grâce à l'évocation vivante de l'arrière-plan historique : présence à Paris de Rabelais, Calvin, Loyola, en cette mémorable année 1528 qui vit paraître les *Chansons Nouvelles* ; retour de captivité de François Ier,

et des Enfants Royaux ; pompe funéraire royale passant au long cette rue Saint-Jacques fourmillant d'officines d'imprimeurs (p. 139). D. Heartz excelle également à dégager la signification culturelle de telle ou telle évolution des signes typographiques (p. 76).

La carrière d'Attaingnant a été suivie pas à pas. La découverte, dans les Archives du Nord, d'un document concernant la succession d'un Simon Attaingnant, chanoine à Douai (voir Appendice p. 171) permet probablement de conclure à l'origine artésienne de la famille. La très grande rareté du patronyme de notre imprimeur vient étayer la thèse de D. Heartz. Fixé à Paris dès 1514, Pierre Attaingnant se marie, on le sait, avec l'une des filles du célèbre Philippe Pigouchet. D. H. souligne avec raison l'importance sociale et professionnelle de ces alliances entre imprimeurs, grâce auxquelles sera formée la brillante trilogie familiale Pigouchet-Lepreux-Attaingnant. Les années qui séparent la publication du bréviaire de Noyon (1525) des *Chansons Nouvelles* restent mal connues. Comment Attaingnant eut-il l'idée de devenir imprimeur de musique ? Peut-être, suggère D. H., en se faisant dépositaire et distributeur d'éditions italiennes (Petrucci). Quoi qu'il en soit, l'étude minutieuse des documents concernant l'invention du nouveau système typographique (Privilège de 1531, Inventaire de Le Bé, polémique de 1765-66 entre Fournier, les derniers descendants des Ballard, et Gando) permet à D. H. de reporter sur le seul Attaingnant, « graveur, fondeur et imprimeur », la gloire qu'il partageait jusqu'à présent avec Haultin.

Le chapitre III, consacré aux « années de production », est particulièrement riche en découvertes et suggestions diverses. D. H. y résout de façon convaincante le problème des petits caractères arrondis utilisés à partir de 1530 (nécessaires à la notation d'accords dans les livres pour clavier). Par ailleurs, une étude des privilèges royaux accordés à Attaingnant, et renouvelés périodiquement, autorise D. H. à affirmer qu'aucune musique ne fut imprimée dans l'officine de la rue de la Harpe avant le célèbre recueil de 1528. Il faut donc attribuer une date ultérieure au fragment contenant quelques-uns des doubles canons de 1520 (Antico), sur lequel D. Heartz lui-même avait attiré l'attention il y a quelques années. L'apogée de la carrière d'Attaingnant se situe sans doute en 1537, date à laquelle il obtient le titre d'Imprimeur et Libraire du Roi. D. Heartz choisit ce moment pour s'arrêter dans son développement biographique ; il cherche alors à étudier les relations possibles entre l'imprimeur et les compositeurs qui lui confient leurs œuvres (ou qui sont imprimés malgré eux, la France ne connaissant pas les « droits d'auteurs » avant Lassus et Le Jeune). Le lecteur trouvera pp. 96-99 une liste des 175 compositeurs imprimés par Attaingnant, avec leur lieu d'origine, ou leur appartenance à tel ou tel centre musical. Mais il va sans dire qu'il reste un bon nombre de points d'interrogation : le musicien est chose légère ; il vit et meurt sans laisser beaucoup de trace... Le problème des sources littéraires est très succintement abordé par l'auteur (il est vrai que l'on dispose déjà d'un certain nombre d'articles sur ce sujet). L'on trouvera en fin de volume, dans la table des incipit, les noms des auteurs des poèmes, chaque fois que l'identification s'est avérée possible. Celle-ci n'est pas aisée, on le sait. Les textes présentent parfois des variantes qui bouleversent les incipit (et cela rend alors presque inutile le traditionnel fichier alphabétique). Qu'il nous soit permis de signaler ici quelques identifications supplémentaires, glanées au hasard de nos lectures :

« A déclarer mon affection » : François Ier — « Auprès de vous (= Là non ailleurs) secrètement demeure » : Martin de la Houses (dans ms. 402 de Lille, éd. M. Françon) — « De nuit et jour il fault estre amoureux » (= fault estre adventureux) : Cl. Marot, rondeau 46 — « Ha, hay, estes vous renchérie » : attr. à Villon dans l'éd. P. Lacroix — « Hellas, or ay je bien perdu » : Jean Bouchet (ballade de l'*Amoureux transy sans espoir*, str. I) — « J'attens l'aumosne de doulceur » : Fredet (voir *Jardin de Plaisance*, n° 255) — « Je ny vois rien si souvent que ses yeulx » : M. de Saint-Gelais — « L'eureux (= Heureux) travail quand sa fin est plaisante » : François Ier — « Ma dame (= M'amye) à soy non aux aultres ressemble » : A. Heroët — « On dit bien vray, la maulvaise fortune » : cinquain dont les deux premiers vers sont repris de l'*Epistre au Roy pour avoir esté dérobé*, de Cl. Marot — « On dit (= Je croy) qu'Amour luy-mesmes l'aymera » : A. Heroët (2eme partie de « Ma dame à soy »).

D. Heartz soulève au passage le petit problème que pose une chanson de 1530 attribuée par Attaingnant à « François ». Le Roi voulait-il rivaliser avec Henri VIII jusque sur le plan musical ? Champollion-Figeac l'affirme, sur la foi d'une « tradition orale », et reproduit, en tête de son recueil des poésies du Roi, un fragment musical (d'une transcription fantaisiste, semble-t-il) qu'il attribue à l'auteur des poèmes. Nous aimerions connaître l'opinion de D. Heartz sur ce point. Que pense-t-il par ailleurs de la musique, passablement maladroite, de la chanson composée en Espagne pendant l'exil (« Si la nature en la diversité ») ? N'aurions-nous pas là une trace des velléités musicales de François Ier ?

Le chapitre IV est consacré (chiffres à l'appui) aux problèmes commerciaux que pose l'édition musicale. Nous apprenons que les volumes de Petrucci étaient fort onéreux ; ceux d'Antico et d'Attaingnant relativement bon marché (mais ils restaient évidemment plus chers que les textes littéraires). D. H. a pu suivre pas à pas la tentative peu heureuse de Genet-Carpentras en Avignon : ne s'improvise pas imprimeur de musique qui veut — surtout lorsqu'on sait qu'au XVIe siècle, un livre de chœur « folio » de 95 feuillets occupait une presse pendant quatre mois entiers (p. 119). Dans le même chapitre se trouvent aussi quelques pages des plus intéressantes sur les premiers collectionneurs, grâce auxquels ces petits volumes d'Attaingnant ont échappé à la destruction. D. Heartz est passé maître dans l'art d'exploiter la moindre inscription griffonnée dans une marge ou au verso d'une couverture. Notre curiosité est satisfaite d'apprendre que les Herwarts d'Augsbourg sont probablement à l'origine de l'imposante collection de Munich ; il est plaisant de suivre à la trace tel volume, de la bibliothèque d'Henri de Castell jusqu'à celle d'Alfred Cortot.

Après les années de production intense, voici venir le déclin (chap. V). Attaingnant trouvera un concurrent à Lyon en la personne de Jacques Moderne. Il semble que ce dernier, pour composer ses premiers « Parangon » en 1538, ait eu tendance à piller quelque peu les plus récentes productions de son collègue parisien. Par ailleurs le système d'impression musicale d'Attaingnant sera adopté par l'Europe entière à partir de 1550, et ce, pour deux siècles. D. Heartz nous apprend qu'on l'utilisait encore en Amérique au XIXe siècle pour imprimer certains livrets de chansons.

Dans un volumineux appendice, l'auteur a rassemblé tous les documents que l'on a pu retrouver concernant la carrière d'Attaignant (dont ceux que publia F. Lesure en 1949). Remercions-le d'avoir eu soin de traduire

les textes latins. Chacun sait qu'un musicologue est censé lire correctement cette langue : reconnaissons quand même qu'avec une bonne traduction cela va plus vite... Seize planches nous présentent divers documents concernant surtout la typographie. Vient ensuite la description bibliographique des 174 publications connues d'Attaingnant (pp. 210 à 377) : section importante et particulièrement soignée. D. Heartz a réussi à obtenir de son éditeur l'emploi de caractères gothiques d'une rare finesse : l'ouvrage entier est d'ailleurs une réussite *aussi* du point de vue typographique. Les rééditions modernes ont été signalées en note à la suite de chaque rubrique. Le liste de celles-ci (de l'aveu même de l'auteur) est assez incomplète : on sent que cette partie du travail n'intéressait guère un bibliographe aimant, autant que D. Heartz, la difficulté vaincue. Aussi lui pardonnerons-nous volontiers d'avoir omis, entre autres éditions françaises, celle de Certon, par notre ami A. Agnel, et même — horresco referens ! — celle de Passereau, par le signataire de ces lignes... Les tables alphabétiques qui terminent cet ouvrage en font — à peine est-il besoin de le dire — un instrument de travail désormais indispensable. Quels souhaits pouvons-nous formuler pour conclure ? Simplement, que D. Heartz, que nous remercions chaleureusement, se consacre longtemps encore à la « défense et illustration » d'une période musicale attachante entre toutes.

G. DOTTIN.

Eveline BARTLITZ. — **Die Beethoven-Sammlung in der Musikabteilung der Deutschen Staatsbibliothek. Verzeichnis** : Autographe, Abschriften, Dokumente, Briefe. — Berlin, Deutsche Staatsbibliothek, 1970. In-8°, x-231-4-25 p., couv. ill., portrait, multigraphié.

Le 200e anniversaire de Beethoven, l'an dernier, a incité le département de la musique de la Deutsche Staatsbibliothek de Berlin a dresser l'inventaire complet des manuscrits autographes et lettres de Beethoven qu'il conserve. Cet ensemble, qui provient principalement des collections Artaria, F. A. Grasnik, Ludwig Landsberg, Ernst von Mendelssohn et Anton Schindler, est particulièrement riche. Aucun catalogue d'ensemble exhaustif n'en avait, jusqu'ici, été établi : l'inventaire de A. Chr. Kalischer, paru dans les *Monatshefte für Musikgeschichte* de 1895-96 est depuis longtemps dépassé (il était d'ailleurs insuffisant du fait que toute cote en était absente) ; le catalogue sur fiches de G. Schünemann avait été interrompu par la guerre ; quant au catalogue thématique des œuvres de Beethoven de Kinsky, il présente des lacunes, du fait qu'en 1951 les bibliothèques allemandes n'avaient pas encore surmonté les bouleversements de la guerre. Il fallait donc reprendre entièrement le travail.

Le présent catalogue contient à la fois les manuscrits et les lettres autographes de Beethoven (y compris ses esquisses, brouillons et notes), les copies d'œuvres de différents auteurs faites par lui, des documents le concernant (et en particuliers les lettres qui lui ont été adressées) et les ouvrages constituant sa bibliothèque personnelle (du moins ceux que conserve la Deutsche Staatsbibliothek).

Les manuscrits musicaux sont classés par fonds, puis par cotes. Chaque notice est suivie de la mention des possesseur précédents — de qui la biblio-

thèque tient l'ouvrage en question — et de toutes les références utiles : volume de l'édition monumentale Beethoven ou des éditions de ses lettres, pages du catalogue thématique de Kinsky, de l'article de Kalischer, du *Verzeichnis der nicht in der Gesamtausgabe veröffentlichten Werke L. van Beethovens* de Willy Hess, du *Verzeichnis der Skizzen Beethovens* de Hans Schmidt, de 1965-68, du *Verzeichnis* d'Artaria ; références aux biographies de Schindler, Thayer, etc. Les descriptions sont très détaillées et libellées avec un soin extrême. Les recueils manuscrits ont été dépouillés. C'est le cas des recueils de chants populaires écossais, français, irlandais etc. Des index par numéros d'opus, par numéros de Hess et de Schmidt complètent l'ouvrage qui s'achève sur deux appendices : liste des éditions d'œuvres de Beethoven conservées en fac-similés à la Deutsche Staatsbibliothek et liste des éditions originales de Beethoven dans la même bibliothèque.

Parmi les documents relatifs au grand compositeur, on note des affiches, dessins, livrets, programmes, invitations, textes à mettre en musique (ou envoyés à cette intention), etc. et aussi les célèbres cahiers de conversation.

Le nombre de lettres de Beethoven et de lettres à lui adressées conservées à Berlin est considérable. Mlle Bartlitz les a minutieusement décrites. Le chapitre consacré aux volumes de la bibliothèque de Beethoven n'est pas le moins intéressant du catalogue. On y trouve des œuvres de Goethe, Schiller, Homère, Shakespeare, les *Betrachtungen über die Werke Gottes* de Sturm, mais aussi des dictionnaires de latin, anglais, italien, français. Parmi les œuvres musicales, on relève des compositions de J. S. Bach, M. Clementi, Haendel.

Les arrangements et copies d'œuvres d'autres auteurs par Beethoven révèlent également ses goûts : une fugue de Haendel, une autre de Bach, un *Non nobis, Domine* attribué à Byrd, un extrait du *Don Juan* de Mozart.

On appréciera dans cet inventaire la rigueur de la méthode appliquée par son auteur. Il en est résulté un instrument de travail de premier ordre, sûr, clair, ne laissant rien dans l'ombre, doté de toutes les références et concordances nécessaires et parfaitement unifié.

Étant donné l'importance du fonds Beethoven à la Deutsche Staatsbibliothek de Berlin, ce remarquable catalogue est appelé à rendre les plus grands services.

Simone WALLON.

Paul BÉNICHOU. — **Nerval et la chanson folklorique française.** — Paris J. Corti, 1970. In-8°, 391 p., musique.

Les chansons ou plutôt les fragments de chansons folkloriques citées par Gérard de Nerval constituent une source précieuse, bien connue des folkloristes. Pourtant, elles n'avaient fait, jusqu'ici, l'objet d'aucune étude d'ensemble. J. Tiersot, dans sa *Chanson populaire et les écrivains romantiques*, avait bien tenté, en 1931, d'identifier quelques-unes d'entre elles et d'en retrouver les mélodies auprès du peintre Français, pensant ainsi pouvoir présenter les versions mélodiques que Gérard de Nerval avait entendues. Mais en fait, ce n'était qu'une hypothèse. Plus sagement, M. Bénichou a cherché à identifier ces fragments — parfois très courts — ou même les allusions brèves de l'écrivain à des chansons, et il les a rapprochés de

versions empruntées à l'ensemble du répertoire traditionnel français « afin d'avoir une idée plus complète d'une chanson citée par lui brièvement », mais aussi pour s' « assurer de l'authenticité de ces citations ». Cette authenticité une fois établie (et elle a pu l'être) il restait à savoir comment Nerval avait eu accès à la chanson folklorique française. C'est ainsi que l'auteur a été amené à rechercher quels avaient pu être les contacts des milieux français cultivés de la première moitié du XIXe siècle (et même avant, et plus particulièrement au XVIIIe siècle) avec le répertoire de tradition orale, et quelles étaient les raisons de l'intérêt porté à ce répertoire par ces milieux.

On peut donc distinguer dans cet ouvrage — qui est aussi la thèse de M. Bénichou — trois grandes sections consacrées l'une à « la chanson folklorique et le public littéraire avant Nerval », l'autre aux chansons citées par Nerval, la troisième aux idées de Nerval et des Symbolistes sur la poésie populaire.

Nous sommes très mal renseignés sur ce que les milieux cultivés ont pu, au cours des siècles, connaître de la chanson folklorique. Avant de pouvoir affirmer quoi que ce soit dans ce domaine, il faut attendre d'avoir des données sûres qui, actuellement, font encore défaut.

Cependant, au XVIIIe siècle, on voit apparaître dans les publications du temps des réflexions, des descriptions, des allusions, des citations même, qui témoignent d'une curiosité plus grande, d'un certain goût pour la poésie dite « primitive » et pour les chants liés à l'histoire nationale. La mise au jour — ou l'invention — en Grande-Bretagne et en Allemagne, vers la fin du siècle, d'une poésie épique d'origine populaire (du moins le croyait-on) eut un retentissement considérable en France. Les milieux littéraires français de la première moitié du XIXe siècle en furent éblouis. Comme il fallait s'y attendre, ils s'efforcèrent de retrouver chez eux l'équivalent de ces ballades et chants historiques populaires. Hélas, en vain la plupart du temps, à leur grande déception.

Pourtant, la France possédait évidemment, elle aussi, des chansons de tradition orale, mais d'une nature différente de celle que les Romantiques leur attribuaient. La véritable connaissance de ce répertoire se répandit peu à peu. C'est l'évolution de cette connaissance que l'auteur retrace ici, relevant les mentions ou citations de chansons folkloriques de plus en plus fréquentes dans les écrits du XVIIIe siècle et du début du XIXe siècle, les identifiant et se livrant à un très intéressant travail comparatif avec les versions recueillies dans la tradition orale. Il résout au passage maint problème posé par certaines citations de Chateaubriand, Nodier ou Balzac. Il y a dans ces pages une analyse stylistique pénétrante de la poésie française romantique et pré-romantique dans ses rapports avec la poésie orale, analyse qui retiendra à la fois l'attention des folkloristes et celles des historiens de la littérature.

Malgré cet intérêt accru pour la chanson folklorique, le nombre de celles qui ont été citées entre 1800 et 1851 n'est pas très élevé : 69 d'après M. Bénichou, dont 28 entre 1830 et 1842, date du premier article consacré par Nerval à ces chansons. L'auteur en conclut que « Nerval entre 1842 et 1854 n'a pas absolument innové. Il a cédé à un courant général ».

Dans la seconde partie de l'ouvrage, l'auteur a su mettre de la clarté dans les différentes publications de Gérard de Nerval où paraissent des fragments de chansons folkloriques : article de la *Sylphide* du 10 juillet 1842, avec

17 chansons ; articles du 24 octobre au 22 décembre 1850 du *National* publiés en tirage à part sous le titre *Les faux-saulniers*, avec 6 autres nouvelles chansons ; refonte du texte de la *Sylphide* et du *National* dans l'*Artiste* du 1er juillet au 15 décembre 1852 sous le titre de *La Bohême galante* où 2 autres chansons apparaissent ; enfin, retour à la division des articles de la *Sylphide* et du *National* dans les *Filles du feu*, avec encore une nouvelle chanson supplémentaire. En tout 26 chansons folkloriques. (En réalité, il y eut toute une série de tirages et éditions successifs plus ou moins remaniés, mais qui ne changent rien à l'essentiel).

M. Bénichou donne tout d'abord une édition critique du texte de la *Sylphide*. Puis il en reprend les chansons une à une, les commente, en donne une ou plusieurs versions traditionnelles proches, paroles et musique, et s'efforce de retrouver leurs antécédents. Il y a là un travail comparatif fort bien mené, ne laissant rien dans l'ombre : tout ce qui pouvait être identifié l'a été. On saura gré à l'auteur d'avoir tenu compte avec beaucoup de pertinence des résultats obtenus par Patrice Coirault (dont la personne est évoquée au début du volume) dans ce domaine.

Si G. de Nerval était si attaché aux chansons du folklore français, c'est qu'il croyait ces chansons capables de renouveler la poésie savante, et c'est là le troisième aspect qu'étudie M. Bénichou. Comme tous les Romantiques, Nerval pensait que la poésie « primitive » était supérieure à la poésie écrite et pouvait servir de modèle à celle-ci. Cependant, il appartenait à d'autres que Nerval de réaliser ce « fait littéraire nouveau : le contact, pour la première fois réel en France depuis le moyen âge peut-être, entre la haute poésie et la chanson populaire » (p. 344) : Houssaye, Th. de Banville, puis les Symbolistes. Contacts finalement bien artificiels : mais pouvait-il en être autrement, étant donné la nature spécifique de la chanson folklorique ?

Cette étude a été rédigée avec un soin très remarquable. Signalons néanmoins quelques menues précisions complémentaires : le *Recueil de chants populaires du Nivernais* mentionné aux pp. 225, 249 et 368 est une partie de la collecte nivernaise de Millien, éditée par P. Delarue ; la cote « de la Bibliothèque de l'Opéra » indiquée en note, p. 217, est une cote du fonds Weckerlin, maintenant au Département de la musique, à la Bibliothèque nationale, comme le signale d'ailleurs l'auteur un peu plus loin, p. 222 ; il n'y a pas lieu de trop rechercher où Canteloube a trouvé telle ou telle chanson ou mélodie de chanson figurant dans son *Anthologie des chants populaires français*, puisqu'il ne s'est jamais caché d'avoir arrangé les versions qu'il publiait (p. 137).

On ne saurait trop souligner la richesse de ce travail et la profondeur des vues de son auteur. L'intérêt de l'ouvrage est double. D'une part il montre ce que fut l'originalité de Nerval qui sut parfaitement percevoir la spécificité de la chanson de tradition orale, évitant ainsi la confusion des genres si fréquente chez ses contemporains et ses prédécesseurs immédiats. Et d'autre part, il fournit un exposé d'ensemble du mouvement romantique dans ses rapports avec la chanson folklorique (ou ce qu'il croyait folklorique). Il y a là une excellente analyse des raisons qui incitèrent les milieux littéraires et les divers gouvernements de la France d'alors à s'intéresser au folklore (à cet égard, le rappel des diverses initiatives officielles en faveur de la collecte des chansons folkloriques est des plus révélateurs). Complété par des index et une bibliographie, l'ouvrage constitue, en outre,

une véritable initiation à l'étude scientifique de la chanson folklorique française.

Simone WALLON.

Friedrich LIPPMANN. — **Vincenzo Bellini und die italienische opera seria seiner Zeit.** Studien über Libretto, Arienform und Melodik. Köln, Wien, Böhlau-Verlag, 1969. In-8°, 402 p. (*Analecta Musicologica*, Band 6.

La publication de ce livre, version élaborée d'une thèse de doctorat présentée à l'Université de Kiel en 1962, élargit considérablement nos connaissances sur un chapitre de l'histoire de l'opéra italien, chapitre important, mais jusqu'à présent négligé. L'auteur qui dirige le département de la musique à l'Institut historique allemand à Rome, est le premier à envisager en même temps l'œuvre dramatique de Vincenzo Bellini et le développement de l'opera seria italien entre 1790 et 1840. Certes, ce champ est trop vaste pour être examiné et approfondi dans tous ses aspects possibles. L'A. s'est borné avec sagesse à ne traîter que trois questions étroitement liées : 1. les livrets, 2. la forme de l'aria, y compris les « arie con coro » et les « arie con pertichino » (petit ensemble), 3. la forme mélodique des airs et des ensembles à peu de voix. L'étude de ces trois questions révèle l'essentiel du changement de style observé : « l'achèvement d'une forme auparavant close au moyen d'éléments dramatiques et la compénétration de la forme musicale indépendante par la scène dramatique ». La comparaison des dix opéras de Bellini avec les œuvres correspondantes de ses prédécesseurs et contemporains sert à mieux dégager les caractéristiques du style personnel de Bellini.

Les trois grands sujets d'étude correspondent aux trois chapitres de l'ouvrage. Les questions d'harmonie, de rythme et d'accompagnement orchestral ne sont mentionnées qu'occasionnellement dans le contexte des chapitres II et III.

Le chapitre I, moins élaboré que les autres, ne contentera pas le lecteur désireux de connaître l'action de chaque opéra de Bellini. Mais ces 52 pages éclairent mieux que tout autre ouvrage l'évolution du livret entre Metastasio ou ses épigones et Felice Romano, auteur préféré de Bellini. En Italie, cette époque est caractérisée par un double changement assez rapide : l'*opera buffa*, jusqu'à 1820 le genre préféré, cède la place à l'*opera seria*. Et celui-çi tombe d'un extrême à l'autre sans passer par une phase classique : poètes, musiciens et public de la première génération romantique se détournent des sujets de l'antiquité trop usés et de leur esprit rationaliste en s'enthousiasmant pour les événements aventureux du moyen âge qui sont plus aptes à montrer caractères exaltés et sentiments passionnés. Cependant, la libération du schématisme des livrets de Metastasio n'a pas empêché que, très peu de temps après, les sujets et le langage des textes nouveaux soient devenus également typiques, comme d'ailleurs les formes musicales.

Dans le chapitre II, l'A. décrit d'abord l'évolution italienne de la forme de l'aria à partir de 1790, évolution caractérisée non seulement par l'influence des formes plus variées de l'*opera buffa* sur l'*opera seria*, mais aussi par l'influence de l'opéra français. L'A lui-même souligne que l'analyse détaillée des rapports franco-italiens dans ce domaine reste à faire (p. 56).

Dans le deuxième paragraphe l'A. définit le type d'*aria* en vogue vers 1825 et largement dû à Rossini, type bipartite (cantabile-cabaletta) ou multipartite (interrompu par des ensembles ou des chœurs), qui permet de varier l'expression selon les « situations nouvelles » du drame romantique.

Le troisième paragraphe, consacré à la description détaillée des airs de Bellini (par ordre chronologique des opéras) se termine par un résumé qui montre que ce compositeur, bien que loin d'être un réformateur, possédait dès le début une grande sûreté dans les questions de forme musicale.

Une longue étude (chapitre III, pp. 140-362) définit enfin le style mélodique des airs et ensembles à peu de voix. Divisée en paragraphes concernant 1. l'évolution de la dernière génération de l'école napolitaine à Simon Mayr, 2. Rossini, 3. Bellini (ordre chronologique), 4. Donizetti, Pacini et Mercadante, elle se termine par un résumé systématique sur le style de Bellini : plus tôt que Donizetti, Bellini abandonne le *canto fiorito* rossinien surchargé de roulades pour créer un style nouveau qui laisse déjà pressentir celui de Verdi. Ce style est caractérisé par un lien étroit entre la mélodie et la déclamation du texte ainsi que par un équilibre extraordinaire dans la structure. La forme préférée de Bellini est l'air avec deux strophes de quatre vers, chanté sur quatre fois 4 mesures : a^1 a^2 b a' + coda.

Dans ses jugements esthétiques l'A. est guidé par un sens très raffiné des valeurs artistiques qui le conduit à réviser certains préjugés courants : parfois on serait tenté de le taxer de subjectivisme, surtout à l'égard des compositeurs éloignés par leur style de Bellini. Mais n'y a-t-il pas toujours dans ce domaine une part de subjectif ? Cependant, des conclusions formulées franchement par un spécialiste aussi qualifié méritent la considération.

L'ouvrage généreusement illustré de 223 exemples musicaux se termine par un appendice qui donne les renseignements essentiels sur les opéras de Bellini suivis d'une bibliographie sélective : pour chaque œuvre, l'A. précise la date de composition et de la première représentation, dresse la liste des chanteurs et indique les sources consultées, manuscrites ou imprimées, et enfin — s'il y a lieu — les remaniements et les parodies dont Bellini s'est servi assez souvent. Une petite liste concernant seulement les opéras de Bellini facilite la consultation ; cependant, on regrettera que l'absence d'index rende malaisée l'exploitation d'un livre si riche en informations nouvelles.

Ursula GÜNTHER.

Michel GUIOMAR. — **Le Masque et le Fantasme,** l'imagination de la Matière sonore dans la Pensée musicale de Berlioz. Paris, José Corti, 1970. In-8°, 447 p. avec Bibliographie et Index.

Voici un ouvrage original et substantiel.

Écartant délibérément l'anecdote, ou même l'histoire, et les « programmes » littéraires ou musicaux, fussent-ils rédigés par le compositeur lui-même Guiomar se place et nous situe au centre même de Berlioz, dans sa « pensée musicale ». Car, au rebours de ce que l'on croit ordinairement, ce n'est pas la vie qui peut éclairer l'œuvre, mais bien l'œuvre qui éclaire la vie , la vie profonde, la seule qui compte. L'œuvre « se signifie » elle-même.

Se définissant comme un esthéticien (et non comme un historien ou

comme un critique), l'auteur soulève donc le « masque littéraire » de l'œuvre musicale, pour étudier ce qu'il appelle la « pensée fantasmatique », et notamment l'esthétique « du cri et de la plainte », puis « le Cortège » et ses facteurs dynamiques, pour aboutir à l'esquisse d'une « cosmologie berlozienne ».

Appuyée sur de très nombreuses citations musicales, empruntées de préférence à la *Damnation de Faust*, à la *Grande Messe des Morts*, à *Roméo et Juliette* et à *la Symphonie fantastique*, l'étude de Guiomar est des plus neuves, des plus précises et des plus excitantes pour l'esprit.

Sans doute elle n'est pas d'une lecture aisée, surtout pour ceux auxquels les études récentes sur l'Imaginaire ne sont pas familières, mais ce sont les lectures difficiles qui sont profitables.

L. GUICHARD.

Friedrich WIECK. — **Briefe aus den Jahren 1830-1838,** eingeleitet und herausgegeben von Käthe Walch-Schumann. — Köln, A. Volk, 1968. Gr. in-8°, 103 p., pl., portraits, fac-sim. (*Beiträge zur rheinischen Musikgeschichte*, Heft 74).

Ces 32 lettres du père de Clara Schumann, restées dans la famille Schumann, sont publiés par l'arrière-petite-fille de Robert et Clara Schumann. Friedrich Wieck, lors de ses tournées de concerts avec Clara, les avait adressées à sa seconde femme, Clementine Fechner, à quelques rares exceptions près. Certaines de ces lettres ont déjà été publiées partiellement. Elles paraissent ici dans leur intégralité.

En 1830, Clara Wieck n'était encore qu'une petite fille. Mais, pianiste prodigieusement douée, admirablement formée par son père, pianiste, facteur de pianos, l'un des meilleurs pédagogues de son temps, elle commençait dès ce moment une carrière de virtuose. Ses tournées de concerts la conduisirent, entre autres, à Dresde, Weimar, Erfurt, Cassel, Francfort, Darmstadt, Hanovre, Brunsvick, Magdebourg, Berlin, Vienne et Paris. Wieck était un remarquable organisateur de concerts. Partout, la jeune pianiste recueillait les applaudissements d'un public enthousiasmé par la perfection de son jeu et le sentiment qu'elle savait y mettre. Sur les succès de sa fille, Wieck est intarissable.

Mais ses lettres ont un autre intérêt : celui de nous faire connaître ce qu'était la vie d'un virtuose en tournée entre 1830 et 1838 : vie épuisante où les soirées privées succédaient aux concerts publics, à un rythme étourdissant, laissant à l'artiste à peine le temps d'étudier et de prendre un minimum de repos. Les conditions de voyage et de séjour étaient difficiles, les instruments souvent défaillants, les gains modestes, et combien de recommandations ne fallait-il pas avoir ! La jeune Clara semble s'être jouée de tous les obstacles.

Qu'interprétait-elle ? Beaucoup d'œuvres de pure virtuosité et de compositeurs à la mode, qui ne nous semblent, aujourd'hui, guère dignes d'elle : du Henri Herz, des pièces de Hummel, Moscheles, Pixis, Thalberg, Henselt ; mais aussi du Bach, du Beethoven, du Mendelssohn, du Liszt, du Schumann et même de ses propres œuvres.

Père attentionné, Wieck ne cache pas son admiration pour le talent de sa fille, alors que, pour ses autres enfants, il fait preuve d'une sévérité parfois extrême (par exemple pour son fils Auguste). Ses lettres le montrent

débordant d'activité, veillant sur la fabrication de ses pianos tout en organisant ses tournées de concerts, ne prenant jamais de repos, jamais abattu, toujours optimiste.

Cette publication, faite avec beaucoup de soin, enrichit singulièrement notre connaissance et du personnage et de son temps.

Simone WALLON.

Richard Anthony LEONARD. — **A History of Russian music.** London, Jarrolds, 1956. In-8°, 395 p., pl. h. t.

Nous regrettons que le compte-rendu de cet ouvrage paraisse avec un si grand retard. Nous regrettons aussi que ce soit l'auteur qui nous ait demandé de le faire. Enfin — ce qui est plus grave — il nous paraît déplacé dans une revue comme la nôtre.

Nous ne voyons pas bien l'utilité — c'est une nécessité commerciale, nous dit-on — de ces « large-scale, comprehensive books » (comme le désigne l'annonce sur la couverture de l'ouvrage), qui résument une n-ième fois en quelques brefs chapitres, l'histoire de la musique d'un pays, la vie et l'œuvre d'un musicien. Si le lecteur veut simplement se divertir, qu'il prenne une histoire en images ou une biographie romancée, qui, hélas, ne manquent pas. S'il souhaite une vue d'ensemble sur tel ou tel sujet musical, qu'il feuillette un bon dictionnaire ou une solide encyclopédie, qui, eux aussi, poussent comme des champignons (en se copiant et en s'imitant à cœur joie les uns les autres). Pour le reste, le terrain a été suffisamment déblayé pour que l'on ne publie dorénavant : que des documents authentiques, avec un apparat critique et les commentaires indispensables [1] ; que des résultats de recherches spécialisées (ouvrages ou articles isolés) ; que des synthèses suscitées par ces documents ou ces recherches. Ou bien alors des ouvrages monumentaux : sur un compositeur, une école, un siècle, une période, un genre, etc., dont les auteurs seraient non seulement armés de l'appareil scientifique le plus moderne, mais apporteraient des points de vue nouveaux qu'aucun dictionnaire, aucune encyclopédie, aucune étude isolée n'auraient encore mis en lumière.

Pour en revenir à l'ouvrage analysé, que dire de la concision extrême de ses deux premiers chapitres : «Early Russian church music » (10 p.) et « The Age of Italian opera » (15 p.) ?

Le premier ne peut être mieux caractérisé que par une phrase employée par l'auteur lui-même : « like so many generalizations about Russia, this is a new one ».

L'autre, pour citer encore une fois l'auteur, se définirait ainsi : « until the eighteenth century a vacuum existed in Russian music ».

Certes, ce sont là les périodes les plus difficiles, les terrains les plus durs à défricher de l'histoire de la musique *russe*. On arrive néanmoins à se demander si l'auteur a pu consulter, sur ces périodes, autre chose que les

---

1. Nous disons indispensables, car dans certains cas (ouvrages soviétique, par exemple) on commente *tout*, sans tenir compte du fait que, de nos jours, il y a des noms, des faits, des termes, etc. qui n'ont vraiment aucun besoin d'être commentés.

quelques articles ou ouvrages, exclusivement en langue anglaise et surtout extra-musicaux, cités dans sa bibliographie, et s'il s'est jamais posé la question : qu'est-ce que la chanson populaire russe ? ses origines ? son histoire ? sa place dans la musique russe avant l'arrivée de tous ces Glinka, « cinq » et autres amateurs de folklore ?

Avec Glinka commence pour tout le monde — et, à leur suite, pour l'auteur aussi — la « véritable » histoire de la musique russe. Ne méconnaissons pourtant pas les mérites réels de l'auteur : son récit est correct [1], intelligent, vivant, facile à lire. Mais il n'apporte rien de nouveau à la biographie ou à l'analyse de l'œuvre du même Glinka, d'un Dragomyžskij [et Serov ?, une demi-page à peine, comme « fond sonore »], des « cinq », de Čajkovskij, des musiciens de la « Seconde generation » (ch. X : Ljadov, Ljapunov, Arenskij, Ippolitov-Ivanov, Taneev, Glazunov, Grečaninov). Comme à ces derniers, il consacre aussi quelques lignes à la vie musicale russe du XIXe siècle, aux tentatives de renouveau dans l'étude du folklore et du chant d'église.

Si la place que l'auteur veut bien accorder — et pas seulement dans la musique russe — à l'œuvre de Skrjabin est considérable, nous regrettons néanmoins l'absence, dans la bibliographie, d'ouvrages importants sur ce dernier (pourtant en anglais) et la longueur disproportionnée du chapitre consacré à Rahmaninov.

Il est difficile, dans une trentaine de pages, de faire autre chose de Stravinskij qu'une rubrique d'une encyclopédie de la musique quelconque. Il est étrange de voir figurer, dans une histoire de la musique russe, Prokof'ev, Mjaskovskij, Glière, et même Šostakovič, uniquement comme des musiciens écrasés par un « Communist State ». L'œuvre de Hačaturian méritait une analyse plus poussée et plus subtile. Quant aux notices dédiées à Kabalevskij, L. Knipper, V. Šebalin, J. Šaporin, A. Krein, Dzeržinskij, l'auteur aurait bien fait au contraire de les remplacer par un examen attentif des conditions sociales et politiques offertes au compositeur soviétique, par une étude pertinente des différents courants esthétiques de l'art socialiste. Il a d'ailleurs bien tenté de le faire dans sa conclusion, mais d'une façon et trop rapide et trop tendancieuse.

Pour conclure à notre tour, ajoutons qu'il nous paraît hasardeux, pour un si longue période, pour une matière si mouvante et si secrète, de partir d'une thèse préconçue, aussi séduisante soit-elle. L'auteur l'annonce dès l'introduction, y revient avec prédilection. Or, comme dans toutes les généralisations, il est à la fois vrai et tout à fait faux de dire que la musique russe — comme son histoire, sa littérature, sa science — a une caractéristique essentielle : elle ne vit que d'emprunts, bien ou mal digérés ; elle doit sa large propagation à son eclectisme. Tout lui est bon, pourvu que ce soit « à la sauce russe ». Mais rien ne naît ici-bas spontanément. Toutes les musiques ont leurs antécédents. Quant à la naissance spontanée, à l'art « non-appris », le folklore russe, dont l'auteur ne parle qu'en passant, n'a absolument rien à envier aux autres musiques nées spontanément, elles aussi. Une chose serait plutôt à regretter, que « the barriers which have separated Russia from the rest of the world » furent, à certains moments de son histoire (les invasions successives, Pierre-le-Grand, le XVIIIe s.) enlevées trop brusquement ou trop brutalement. Qui sait où l'aurait menée

1. A un récit aussi fluide, il serait superflu et vain de chercher chicane.

une évolution purement intérieure, beaucoup plus lente, moins spectaculaire, mais certainement plus originale et plus sûre ? L'isolement, le joug tatare, le retard dans la civilisation, ont-il empêché l'épanouissement de Novgorod, par exemple. ? [1]

V. FÉDOROV.

Richard WAGNER. — **Sämtliche Werke.** Band 30 : Dokumente zur Entstehung und ersten Auffürhrung des Bühnenweihfestspiels Parsifal herausgegehen von Martin GECK et Egon VOSS. Mainz, B. Schott's Söhne, 1970. In-fol., 216 p.

Il aura fallu pas loin d'un siècle après sa mort pour que l'on mît en chantier une édition monumentale critique des œuvres musicales complètes de Richard Wagner. Ce serait là une énorme lacune de comblée si l'on n'était contraint de constater à regret que les Fées, la Défense d'aimer, Rienzi, l'œuvre chorale, orchestrale et pianistique, les multiples arrangements et les études de contrepoint, occupent en tout vingt volumes — soit environ le tiers d'une souscription globale fort coûteuse de cinquante-neuf volumes, éditée sous l'égide de la Fondation Volkswagen de Hanovre.

Si, depuis longtemps déjà, dix œuvres seulement de Wagner ont leur place dans les bibliothèques musicales ainsi qu'au répertoire des scènes lyriques du monde entier, ce n'est certes pas en vertu d'une sélection facile et hâtive du public, des musiciens et des éditeurs éliminant au profit d'une autre toute une partie de l'œuvre d'un grand maître. Non, car l'on reconnut vite — et Wagner lui-même ne s'y trompa guère — que c'était dans les seules limites constamment élargies de ces dix œuvres que la structure wagnérienne trouvait son sens, son originalité, sa force et — à quelque niveau que ce soit entre le Hollandais Volant et Parsifal — se faisait de plus en plus complexe et mouvante, au service d'un drame musical toujours plus engagé des influences de son temps. Prisonnier d'une pensée mystico-philosophique qui le força à refondre la conception traditionnelle de l'opéra en un drame musical continu et chargé, Wagner ne pouvait penser la musique hors de son prétexte dramatique, lequel, de ce fait, sembla toujours précéder sa pensée musicale.

Reconnaissons cependant aux Editions Schott une fort heureuse et louable initiative : l'édition du Wagner se divise en deux séries A et B groupant respectivement 48 volumes pour la série A correspondant aux œuvres musicales complètes proprement dites, et 11 volumes pour la série B correspondant chacun aux multiples documents concernant un opéra en particulier. Cette dernière série justifierait à elle seule que l'on acquît l'Intégrale. En effet, chaque Dokumentenband ou volume de documents relatifs à la genèse et la première représentation d'un opéra ou d'un drame musical,

1. Signalons quelques photographies et une reproduction de dessin intéressantes : Stravinskij, Skrjabin, Rahmaninov, Prokof'ev, Šostakovič, Mjaskovskij, Hačaturian. Les autres sont trop connues pour être mentionnées ici. La légende accompagnant la reproduction du « portrait » de Glinka par Repin peut induire en erreur : ce n'est pas « M. I. Glinka at the time he composed the opera *Ruslan and Ludmila* », mais une simple « reconstitution », d'ailleurs bien malhabile.

présente l'immense intérêt de retracer toute l'évolution du travail sur l'œuvre en question depuis l'instant lointain où, à la faveur de telle ou telle circonstance, la première idée a déposé une semence — qui n'a dès lors cessé de germer obscurément — jusqu'au jour de l'éclosion du poème d'opéra précédant souvent de peu la composition musicale définitive et le début des répétitions en vue de la première.

Ainsi, par exemple, le volume 30 consacré aux documents de Parsifal fait clairement apparaître le cheminement souterrain des personnages d'Amfortas et Kundry entre autres qui, depuis Lohengrin et à travers Tristan et le Ring ne cessèrent de tenailler Wagner jusqu'à ce qu'il put enfin les extirper de son cœur dans la suprême organisation sonore de sa dernière œuvre. Ce volume de documents dont l'agencement doit être à peu près celui des autres de la série B, se compose de trois parties principales précédées d'une courte bibliographie littéraire, d'un survol sur les sources du texte et de la musique, et d'un petit tableau des dates essentielles.

La première partie intitulée « Documents relatifs à la genèse et la première représentation de Parsifal » se présente sous forme de lettres et textes de Wagner principalement, mais aussi de quelques proches, ingénieusement choisis et classés par Martin Geck et Egon Voss qui ont mis ainsi en valeur les sources lointaines et les problèmes posés au musicien-poète par la nécessité pour lui de refondre et — surtout — d'interpréter le poème de Wolfram d'Eschenbach. Ces lettres et textes jalonnent pour nous au cours de 40 ans la longue gestation de Parsifal depuis le séjour de Marienbad (juillet 1845) où Wagner se « préparait » à Lohengrin, jusqu'en novembre 1882 où le vieux maître à Venise retraçait — trois mois après la première de Bayreuth — un tableau d'ensemble de son drame sacré et ses ramifications.

La seconde partie est consacrée à l'élaboration du texte poétique, aux longues ébauches en prose de 1865 et 1877, puis à la construction définitive du poème d'opéra et aux variantes apportées à la première impression et — plus tard en 1883 — sur la partition gravée.

Quant à la troisième et dernière partie intitulée « Documents concernant les représentations de 1882 » c'est, pour tous les musiciens, une mine de renseignements cruciaux issus des archives de Wahnfried qui nous font pénétrer dans le sanctuaire en pleine répétition où plus de trois cents participants hors pair venus des principales scènes lyriques de l'Allemagne de Bismarck vont mettre sur pieds le grand œuvre. L'infatigable et intransigeant vieillard est là à toutes les répétitions, il ne laisse rien passer et ses moindres retouches apportées au phrasé, à la dynamique, à l'expression, au tempo aussi bien qu'aux mouvements scéniques ou à l'éclairage sont minutieusement recueillis sur le vif, mesure par mesure au cours du travail, dans les partitions respectives des deux assistants Porges et Kniese. Cette partie du volume reproduit donc intégralement sous forme de tableau synoptique extrêmement détaillé sur 65 pages ces précieuses indications orales de Wagner, et il serait vraiment souhaitable que tous les Kapellmeister qui se verront confiée la direction de Parsifal se réfèrent scrupuleusement à ces inestimables documents. Ne pourrions-nous pas suggérer ici aux Éditions Schott de détacher ces 65 pages pour en sortir un petit format qui — traduit ou non — constituerait un ouvrage musical de fond susceptible d'intéresser au plus haut point les musiciens, en leur permettant ainsi une approche plus authentique de cet extraordinaire chef-d'œuvre ?

Gérard Gubisch.

N.B. — N'omettons point de signaler encore les multiples croquis de mise en scène — véritable petit livre de régie — dus à la plume d'un chanteur Anton Schittenhelm et dédiés à son collègue Reichmann, titulaire du rôle d'Amfortas, ainsi que la reproduction photographique de tous les décors réalises par Joukowski, collaborateur et ami intime de Wagner, pour la Première de Parsifal.

Margaret K. FARISH. — **Supplement to String music** in print including composer index, by Margaret K. Farish. — New York, R. R. Bowker, 1968. In-4°, xv-204 p.

La bibliographie initiale de Mme Farish a paru en 1965. Le présent supplément comprend, en outre, des additions et corrections au premier volume, un index des noms de compositeurs cités dans les deux volumes et une liste des éditeurs américains et étrangers (avec, pour ceux-ci, le nom de leur représentant aux États-Unis), et leurs adresses.

Il s'agit ici d'un répertoire d'œuvres musicales dans le commerce aux États-Unis, écrites pour violon, alto, violoncelle et contrebasse. L'auteur a dépouillé les catalogues d'éditeurs et s'est efforcée de chercher directement auprès de ces derniers les renseignements qui lui manquaient. Les notices sont réduites au minimum : auteur, titre abrégé, éditeur. Pour les œuvres de musique de chambre, l'auteur, lorsque cela était nécessaire, a ajouté au titre la distribution. Le tout est classé selon le nombre d'instruments, dans l'ordre croissant en partant des instruments jouant en solistes, pour aboutir aux formations orchestrales. Il y a là un ensemble imposant de références qui ne manqueront pas de rendre service aux musiciens et aux libraires cherchant l'éditeur de telle ou telle composition. En fait, la plupart des éditeurs de musique, qu'ils soient américains ou Européens, figurent ici.

Comme tout répertoire rédigé à l'aide de catalogues d'éditeurs, celui-ci ne présente pas la sûreté d'information d'une bibliographie faite d'après les ouvrages eux-mêmes. Mais, consciencieusement rédigé, ingénieusement disposé, et clairement imprimé, facile à consulter, il constitue un instrument de travail commode que les bibliothécaires dits « musicaux » n'auront garde de bouder. Mais ce sont certainement les éditeurs et libraires musicaux qui auront le plus souvent recours à ce répertoire.

Simone WALLON.

A. DOMMEL-DIÉNY. — **L'Harmonie vivante,** tome V, fascicules 2 et 7 (*J. S. Bach, Chopin*). Paris. Éditions Musicales Transatlantiques, 1970.

Ces deux fascicules font partie d'un important ouvrage pédagogique dont le premier volume a été publié en 1953 chez Delachaux et Niestlé, avec un sous-titre *L'Harmonie tonale, Regards sur l'évolution du langage harmonique*. Une préface d'Arthur Honegger se terminait par ces mots : « Ce traité, objectif, clair et précis, peut figurer aux cotés de celui d'Arnold Schoenberg. Tous deux servent la musique ».

D'autres volumes suivirent, qui ont eu pour préfaciers et répondants Guido Agosti, Jean Skier, Henri Gagnebin, Ruggero Gerlin, Yvonne Lefé-

bure, Gabriel Marcel, et qu'Albert Schweitzer, Jacques Chailley, Fritz Münch, Daniel Lesur, parmi d'autres, ont chaleureusement approuvés. Certains traitent de sujets généraux, tel le t. II, *de l'Analyse harmonique à l'interprétation*, le t. IV, *Contrepoint et Harmonie*, d'autres qui ont en commun ce sous-titre : l'*Analyse harmonique en exemples de J. S. Bach à Debussy, Contribution à une recherche de l'interprétation*, se concentrent sur l'étude d'une œuvre ou d'un groupe d'œuvres d'un même maître. Exceptionnellement, J. S. Bach, pour des raisons qu'il semble superflu d'invoquer, aura droit à cinq fascicules (dont deux actuellement parus). Schumann, Fauré, Debussy sont déjà représentés dans cette seconde série, où figureront prochainement Mozart, Beethoven, César Franck.

Sous ses diverses formes, l'ouvrage constitue une étude particulièrement pénétrante et neuve de l'harmonie considérée, non plus comme un inventaire d'accords accompagnés de leur mode d'emploi, mais comme un organisme en perpétuelle évolution dont chaque élément peut assumer les fonctions les plus diverses, au gré de l'imagination créatrice du compositeur.

Certes, l'auteur entend donner à ses lecteurs les moyens techniques d'analyser un texte musical selon le chiffrage traditionnel, mais ce n'est là, dans son esprit, qu'une préparation, au-delà de laquelle commence le véritable travail, celui qui doit mener à une plus intime compréhension de l'œuvre. L'analyse n'est plus une fin en soi, mais un moyen d'approche de la pensée du compositeur, un préliminaire à l'interprétation de sa musique, l'éventualité aussi, pour qui aspire à écrire sa propre musique, de trouver dans les œuvres analysées un stimulant à sa propre création. A Dommel-Diény ne prétend pas imposer une doctrine harmonique fixée une fois pour toutes. Elle sait et elle proclame que le génie est libre, les théoriciens n'échafaudant leurs systèmes qu'après coup pour en donner l'explication. Elle part des musiques existantes, mais en laissant ouvertes les voies vers l'avenir.

D'où la renonciation au cloisonnement dogmatique qui, dans la plupart des traités, donne au contrepoint et à l'harmonie deux zônes d'existence rigoureusement séparées. La pratique musicale a depuis longtemps aboli cette barrière : il est normal que chez tel compositeur et dans telle œuvre l'esprit harmonique prédomine, chez tel autre le contrepoint, mais il est presque sans exemple que cette prépondérance d'un des deux éléments aille jusqu'à exclure totalement l'autre. Dans un des volumes de la même série, Mme Dommel-Diény a montré comment l'analyse mélodique et l'étude du contrepoint à deux voix peuvent être commencées concurremment avec l'analyse harmonique, et aller ensuite du même pas.

C'est à ce niveau de l'analyse, où la compétence technique et l'intuition esthétique sont également en jeu, que s'impose l'originalité de cet ouvrage. S'il répond à son sous-titre « Contribution à une recherche de l'interprétation » il va plus loin, et les futurs interprètes ne devraient pas être les seuls à y puiser.

Marc PINCHERLE.

Jean-Michel GUILCHER. — **La Contredanse et les renouvellements de la danse française.** — Paris Mouton, 1969. In-8°, 234 p., fig., pl., musique, fac-sim. (*École pratique des Hautes-Études.* — Sorbonne, *VIe section : sciences économiques et sociales. Études européennes, VI.*).

Le présent ouvrage est la réédition augmentée et entièrement refondue de la thèse secondaire soutenue par M. Guilcher en 1963. Sa thèse principale portait sur la *Tradition populaire de danse en Basse-Bretagne* [1]. C'est l'étude de cette tradition qui avait amené M. Guilcher à s'occuper de la contredanse française, les danses citadines n'ayant pas été sans influer sur les danses traditionnelles rurales.

Sa première tâche fut d'établir la bibliographie des sources de son sujet (notations chorégraphiques des traités et des feuilles volantes, textes des auteurs spécialisés, mémoires ou journaux de l'époque). La deuxième consista à « déchiffrer et traduire en langage clair les analyses de mouvements d'époque ancienne ». Enfin, à l'aide de ces matériaux, il a tenté d'écrire une histoire de la danse française, de la fin du XVIIe siècle à la seconde moitié du XIXe.

C'est ainsi qu'il examine tour à tour le problème des origines de la contredanse française (origine anglaise et ne remontant pas au delà du premier quart du XVIIe siècle) ; la danse noble, telle qu'elle se pratiquait en France jusqu'à l'introduction de la contredanse anglaise (et en particulier le branle et le menuet) ; le passage de cette danse à la contredanse française (qui représenta une rupture) ; l'apogée de la contredanse française au XVIIIe siècle, puis son déclin vers 1820 avec le cotillon, qui persistera tout au long du XIXe siècle.

L'un des apports les plus nouveaux de cette étude est le souci de l'auteur de ne pas s'en tenir au seul aspect technique de ces danses, mais de les rattacher à leur contexte social : décrire la danse française du XVIIe au XIXe siècle c'est aussi décrire l'évolution de la société française pour laquelle elle a été un moyen d'expression. Il ne faut pas oublier que, tout en étant une récréation, la danse a été considérée au XVIIe siècle comme un moyen de formation physique et moral et la manifestation d'une certaine conception de la vie en société. C'est pourquoi la contredanse n'a été acceptée qu'avec réticence à la cour de Louis XIV, société « imparfaitement préparée à l'accueillir », alors qu'elle deviendra sous la Régence « le nouveau mode d'expression » dont ces millieux nouveaux avaient besoin. Ainsi, « ... la contredanse, faite de relations personnelles, coordonnées suivant un plan d'ensemble, apparaît comme une étape dans une succession progressivement accéléré de transformations, une des phases intermédiaires entre l'expression proprement collective des caroles et des branles, et l'expression entièrement individualisée des polkas et des valses. Elle est un âge de la danse, lié à un âge de la société » (p. 212).

L'auteur n'en a pas pour autant négligé la partie purement technique du sujet. Il a sû déchiffrer (et ce n'est pas un mince mérite) les notations chorégraphiques des XVIIe et XVIIIe siècles, souvant schématiques, et les

1. Pour les compte rendus de ces deux ouvrages voir la *Revue de musicologie* de juillet 1964.

a transcrites en un langage descriptif fort accessible au lecteur d'aujourd'hui. C'est là un travail très remarquable.

Une iconographie uniquement choisie pour sa valeur documentaire (fac-similés de notations, scènes de danse, représentations de figures) complète ces descriptions.

Embrassant la totalité du répertoire, l'auteur a pu éclaircir mainte question embrouillée et en particulier celle des danses différentes portant une dénomination identique (par exemple l'allemande).

L'un des chapitres les plus captivants nous a semblé être celui que M. Guilcher a consacré à l'influence des contredanses sur les danses paysannes françaises. Il a cherché à y dessiner tout au moins les grandes lignes de l'évolution suivie par la danse rurale française, de la fin du XVIIIe au début du XIXe siècle, et à déterminer le rôle (capital) que joua dans cette évolution la contredanse. En ce faisant, il se défend absolument d'extrapoler, malgré le manque d'informations sûres : « La danse folklorique de la fin du XIXe siècle et des premières années du XXe n'est qu'exceptionnellement la continuation pure et simple de la danse paysanne des époques antérieures. A l'ordinaire celle-ci ne se prolonge dans celle-là qu'au prix de transformations plus ou moins substantielles » (p. 187). Cependant, une certaine évolution apparaît, plus ou moins nette ou rapide selon les régions, et en particulier celle qui résulte de l'opposition « entre la danse figurée inspirée de la ville et la danse en chaîne qui, depuis des temps immémorial, constituait la forme fondamentale de la danse sociale en milieu paysan » (p. 205), la première supplantant petit à petit la seconde. Il y a là tout un domaine encore à peine exploré que l'étude de M. Guilcher vient opportunément éclairer.

Le livre se termine par la bibliographie des sources que l'auteur a réparties en trois sections : La danse et la vie sociale (imprimés, périodiques, enquêtes de terrain), renseignements d'ordre général sur la danse, constituants techniques de la danse (notations musicales avec analyses de mouvements, analyses de mouvements sans notations musicales, notations musicales sans analyses de mouvements). Les imprimés et périodiques anciens et les manuscrits sont accompagnés de leurs cotes, ce qui est particulièrement précieux pour les recueils de contredanses en feuilles volantes qui se trouvent ainsi inventoriés en leur totalité pour la première fois.

Riche d'aperçus profonds, fruit d'un énorme travail comparatif mené avec une extrême rigueur scientifique, cet ouvrage fondamental renouvelle entièrement notre connaissance de la danse française des XVIIe XVIIIe et XIXe siècles.

Simone WALLON.

The Computer and music ed. by Harry B. Lincoln, ... — Ithaca, London, Cornell university press, [1970]. In-8°, XVI-354 p., fig., musique.

L'usage de l'ordinateur se généralise dans tous les domaines de l'activité humaine, y compris dans celui, apparemment impropre à l'emploi de machines, de l'art. Les tentatives de composition musicale automatique, d'analyse mathématique de la musique, et, bien sûr, de traitement électronique de l'information musicale sont nombreuses surtout aux États-Unis. Cette diversité des recherches explique que les ouvrages paraissant actuellement sur cette question soient des recueils d'articles, qu'il s'agisse de

Music by computers publié en 1969 sous la direction de Heinz von Foerster et James W. Beauchamps, ou de *The Computer and music* sous celle de Harry B. Lincoln (1970). Tandis que le premier traite exclusivement des expériences et des réalisations dans le domaine de la composition, le second s'attache à embrasser tous les problèmes. Le premier fait appel à des connaissances scientifiques certaines, mais 4 disques souples donnent une idée des réalisations possibles. Le second, plus accessible peut être, est plus volumineux et touffu.

Il n'est pas besoin de critiquer en détail chaque expérience, ni chaque article. Car, plutôt que d'apporter une réponse, ces deux livres semblent, chacun à leur façon, poser des questions importantes : quelle place faut-il assigner à la machine dans le processus de la création artistique ? La conception d'une œuvre d'art peut elle, même partiellement, être volontairement soumise aux lois du hasard ? Et, en définitive, comment faut-il écouter et admirer ces formes nouvelles de l'art musical ?

Le problème posé dans *The Computer and music* est malheureusement bien mal résolu par l'article peu clair de Gerald Strang, mais deux excellents articles consacrés à l'histoire de la musique automatique par Edmund A. Bowles et Lejaren Hiller posent au moins les données du problème. Suivent plusieurs chapitres consacrés à l'analyse automatique de la musique. Certains sont particulièrement intéressants pour le musicologue, tel celui de A. James Gabura où sont décrits les techniques utilisées pour définir et comparer les sonates pour piano de Mozart, Haydn et Beethoven ; tel celui de Barton Hudson qui utilise et perfectionne le catalogue par incipits musicaux imaginé par Nanie Bridgman pour établir une bibliographie complète de la chanson française aux XV[e] et XVI[e] siècles.

Certains articles sont complexes, nécessitent de vastes connaissances mathématiques. D'autres sont un modèle de clarté comme le chapitre XX qui décrit une expérience tentée sur les messes de Josquin des Prés.

Le dernier chapitre traite du catalogue automatique des partitions et des disques. Le procédé, apparemment simple, semble assez rentable. Mais bien des bibliothécaires refuseront malheureusement de transformer leur conception du catalogue pour simplifier le travail de l'ordinateur.

En définitive, ce livre me semble intéressant par les questions qu'il pose plus que par les solutions qu'il décrit.

On peut d'abord se demander si l'emploi de la machine est rentable dans les sciences humaines, où, chaque recherche nécessitant des méthodes différentes, un programme nouveau doit être chaque fois imaginé, si le temps perdu n'est pas parfois plus long que le temps gagné. En contrepartie, l'ordinateur présente d'immenses avantages : il contraint les chercheurs à travailler en groupe, à réfléchir plus profondément sur la nature et le sens de leur recherche, à la définir avec plus de précision.

Aissi, quelle que soit l'issue de la recherche musicale automatisée, le musicologue, le bibliothécaire, l'informaticien gagneront à parcourir ce livre et à analyser en détail les chapitres qui les intéressent.

Pierre GAILLARD.

Enciclopedia Salvat de la Música. Barcelona-Madrid-Buenos Aires-México-Caracas-Bogota-Rio de Janeiro, Salvá [c. 1967]. 4 vol.

On peut se dire, de prime abord, devant l'aspect extérieur de cette adaptation espagnole de l'*Encyclopédie de la musique* de Fasquelle, qu'un choix fort heureux a été servi par une réalisation graphique séduisante : ces quatre grands volumes pleins d'images, pour la plupart assez bien choisies, dont quantité de planches en couleurs, constituent un ensemble assez satisfaisant. Mais une encyclopédie n'est pas seulement un objet cher et beau à contempler ; elle est aussi un ouvrage que l'on lit quelquefois, qu'on consulte même assez souvent, et c'est sur ce plan qu'on doit la juger. Transposer — dans n'importe quelle langue — un ouvrage aussi difficile, établi sur le parti-pris de « dater », de donner un témoignage actif (engagé même) du savoir et des goûts d'un moment précis, est une tâche peu aisée. Il faut, pour la mener à bien, une équipe et nombreuse et choisie (deux catégories qui par définition s'opposent). Les éditeurs espagnols semblent l'avoir trouvée : entre la direction et le comité de rédaction de l'ouvrage original, la version castillane intercale les noms de M. Manuel Valls Gorina et de ses collaborateurs (neuf, et presque tous de premier choix), en tant que responsables de l'adaptation ; et parmi les sigles des articles signés on compte plus d'une quinzaine de noms péninsulaires qui se sont ajoutés à ceux de la version originale.

Malheureusement — pour les lecteurs et acheteurs espagnols — l'adaptation est tout autre chose qu'heureuse. Les différences de critère se font sentir dès le « Livre d'or » : si l'on doit applaudir l'inclusion de Carlos Chavez et admettre (et même comprendre) le remplacement de quelques musiciens français par ses collègues espagnols, l'on doit aussi reconnaître que ceux-ci sont aussi nombreux que variés (Esplá, Cristóbal Halffter, Mompou, Montsalvatge, Luis de Pablo, Joaquin Rodrigo) et qu'ils ne compensent pas toujours l'absence d'Apostel, Hindemith, Frank Martin, Milhaud, Varèse. De même, les défaillances de traduction se font sentir dès le premier poème de Cocteau, dont les « grands ducs » opposés aux aigles n'appartiennent pas, comme croit le traducteur, à l'histoire de la belle époque, mais simplement à l'histoire naturelle.

Les bévues, dans un terrain plus technique, sont innombrables : un malheureux *tambour de basque* devient un « tambour à basques » [d'habit!!!] le *rhombe* — aérophone libre — est traduit « tambour rhomboïdal » (même avec un néologisme forgé exprès, « rómbico » ; les *râcleurs* se disent « cascadores » (ce qui signifierait approximativement « cogneurs », mais qui en fait ne signifie absolument rien), etc. etc. etc. : il faudrait tout citer.

La fidélité n'est donc pas le fort de cette adaptation. Bien entendu, à certains endroits — pas à ceux qui sont cités, bien sûr — l'infidélité était obligatoire : dans un ouvrage offert à des lecteurs espagnols, l'attention dévolue à la partie hispanique (Espagne, Portugal, Amérique Latine, etc.) devait nécessairement être accrue, que ce fût en remplaçant certains articles pour d'autres plus développés, ou en introduisant de nouveaux. Ces changements ne sont pourtant pas trop nombreux, et le soin apporté à les effectuer n'a pas été non plus très grand : l'article consacré à la musique espagnole, par exemple, a été refait, mais on y trouve *un* « Juan Navarro (Cadix,

1530-Mexico, 1603), introducteur [?] du premier livre liturgique dans le Nouveau Monde » (t. II, page 47), tandis que le t. III page 437, nous donne le choix entre *deux* Juan Navarro, le polyphoniste connu (Seville, 1525-30-Palencia, 25 déc. 1580) et un religieux (Cadix, vers 1550, et mort [où ?] vers 1610) à propos duquel on nous dit que son mérite le plus grand est d'avoir été confondu avec le précédent, outre avoir imprimé un livre de chant ecclésiastique — on ne dit pas le premier ! — au Mexique en 1604 (donc un an après sa mort, d'après l'article général sur la musique espagnole), à moins que cet article-ci ne nous propose un troisième Juan Navarro ignoré du tome III. L'article « Blancafort (Manuel) » cite parmi ses œuvres, côte-à-côte, « El parque de atracciones » y « La polka del equilibrista » (et, ceci soit dit en passant, en espagnol et non en catalan) : pourtant, l'adaptateur en chef, M. Valls Gorina, dit très justement dans son livre sur *La música española después de Manuel de Falla* (Madrid, Revista de Occidente, [c. 1962], page 150) que « La Polka de l'equilista » fait bien partie de la suite « El Parc d'atraccions ». On peut dire, d'après ces deux exemples qu'on pourrait facilement multiplier, que la musique espagnole n'a pas été spécialement ménagée par les adaptateurs.

En fait de nouveautés, on peut trouver légèrement bizarre que l'article Brailoïou demande encore pour celui-ci « toutes les aides, officielles et autres » : adaptation trop servile, dirait-on, n'était-ce l'article « Vega (Carlos) » qui ignore encore que celui-ci avait disparu en février 1966. Et en fait de musique espagnole, on aurait aussi pu faire mieux : voici encore deux exemples qui ne sont pas exemplaires (je les donne avec réticence, craignant de n'être pas assez objectif, car dans ces deux cas j'ose parler de moi-même) : l'article « Granados », assez long (pages 376-378 du t. II) est une simple traduction de l'article français original (je répète qu'on pouvait faire mieux) mais devenu anonyme ; l'article « seguidilla » traduit aussi un autre article du même auteur, imperceptiblement allongé et attribué à Monsieur José Cercós : on traduit même l'expression « vers comptés à l'espagnole » dépourvue en cette langue de tout sens et qui confirme, encore une fois, le manque de soin (ou de compétence, ou des deux choses) des traducteurs et des autorités appelées à les surveiller.

Il est infiniment regrettable qu'une entreprise de cette magnitude n'ait pas envisagé avec un peu plus d'équité la distribution de son budget : un peu moins de planches en couleur, s'il le fallait, et un peu plus de dépense dans le choix des collaborateurs scientifiques auraient peut-être justifié l'existence de cet instrument réel de travail qui, en langue espagnole, reste encore à faire.

Daniel DEVOTO.

II. — MUSIQUE

Clément JANEQUIN. — **Chanson Polyphoniques.** Édition complète publiée par A. Tilman Merritt et François Lesure. Vol. IV et V. Monaco, éd. de l'Oiseau-Lyre, 1967-1968. 2 vol. in-4°, 206 et 204 p.

A raison d'un volume chaque année, l'édition des chansons de Janequin approche de son terme. Les volumes IV et V couvrent la fin de la période

angevine (1545-49) et le début de la période parisienne (1549-52). Au cours de ces sept années, Janequin écrivit 104 chansons. Une vingtaine d'entre elles seulement avaient fait l'objet d'une réédition moderne ; treize d'entre elles (inédites à l'époque) avaient été transcrites par Louis Durey, et enregistrées en 1961 par l'ensemble Charles Ravier (Valois). La proportion d'inédits est donc encore supérieure à celle des deux volumes précédents.

Ces quelques années, qui voient l'éclosion de la Pléiade, sont capitales en ce qui concerne l'évolution de la poésie. Janequin sera sensible à ce renouveau. Mais du point de vue musical, le compositeur semble se contenter d'exploiter des formules déjà mises au point dans les années 1540. Il est d'ailleurs permis de supposer que les *Trente chansons nouvelles* de 1549 furent écrites assez vite, dans le but de préparer sa venue à Paris. A côté de quelques agréables réussites, le nombre des pièces sans relief semble supérieur à la moyenne des années précédentes. La source de l'invention mélodique parait parfois tarie ; et il faut bien avouer que les « canons, phifres, tambours et trompettes » de *La réduction de Boulogne* (n° 210b) ne sont qu'un bien pâle écho de ceux de *Marignan*.

Le contrepoint de l'école josquinienne gouverne encore l'écriture d'un grand nombre de ces chansons — parfois d'ailleurs de façons camouflée. Le début de la ch. 115 nous offre ainsi l'amalgame d'un départ en imitation des plus stricts (S. et T.) et de la formule rythmique de pavane chère à Sermisy (A. et B.). Quant à la vieille technique du *cantus prius factus*, son règne est loin d'être achevé (voir par ex. chanson 134). Une étude des cadences finales dans les chansons de 1528-45 (voir C.R. des vol. II et III dans t. LIII, 1967, n° 2) nous avait permis d'établir que 20 % seulement des pièces de cette époque se terminaient sur un accord de tierce ou de tierce et quinte. Chose étonnante, la proportion se révèle plus faible encore après 1545. Sur les 69 chansons publiées par Janequin en 1549-50 (années particulièrement fécondes), deux seulement se terminent sur une tierce, six sur tierce et quinte, toutes les autres sur la traditionnelle quinte. Janequin reste attaché à la marche « obligée » du Superius et du Tenor (aboutissant à l'octave) dans les cadences finales. Dans les rares cas où il s'en sépare, c'est le Tenor qui fait entendre une cadence de Superius (ch. 160) ; ou bien, l'une de ces deux voix termine sur une note-pédale, ce qui libère sa partenaire — le Bassus, de son côté, achevant sa course sur une cadence « plagale » (nos 128, 130, 135, 178, 184, 189, 197). Tout cela se pratiquait couramment déjà à l'époque josquinienne. Quant à cet attachement presque exclusif à l'accord final de quinte (alors que la majorité de ses contemporains préféraient la tierce, depuis les années 1530-35), il trahit un côté curieusement conservateur du système musical de Janequin — si novateur pourtant sur d'autres plans.

Les audaces mélodiques, en 1545-52, sont infiniment plus rares qu'au cours de la période précédente. Le saut si/mi bémol de la ch. 216 (mes. 23) ne saurait nous étonner à la date où il fut écrit (1552). Par ailleurs, il semble que l'on commence — très timidement — à noter d'un peu plus près certains accidents de *musica ficta* (voir par ex. ch. 177, mes. 39-40, Tenor). Du point de vue rythmique, l'on remarquera l'emploi de plus en plus fréquent de *fusae* (transcrites ici en doubles croches) dans des passages de déclamation syllabique. L'on en rencontrerait bien quelques exemples isolés dans les chansons de l'époque de Févin ou dans les premières publications d'Attaingnant ; mais c'est bien Janequin qui semble le principal respon-

sable de cette accélération du débit, caractéristique de la chanson française des années 1540. Notons pour terminer un intéressant exemple de « chant rustique accomodé à la musique » (La meunière de Vernon, n° 211), dans lequel le chant n'est pas uniquement présenté au Tenor, ni fragmenté entre les diverses voix, comme cela se faisait dans le premier tiers du siècle, mais présenté alternativement au Tenor et au Superius dans son intégralité, un peu comme dans certaines harmonisations d'aujourd'hui (mais — signe d'époque — c'est le Tenor qui commence, et qui conclut).

Ces chansons des années 1545-52 ne manquent pas d'intérêt littéraire. Les textes grivois sont moins nombreux qu'auparavant, et plus « écrits ». Avouons qu'une expression comme : « un confesseur de nonnettes, Fin crocheteur de leur péchés couverts » (n° 186) ne manque pas de piquant. Quant à l'évocation d'une scène de flagellation mutuelle (n° 125), il est peu fréquent d'en rencontrer de telle dans la poésie érotique de l'époque. Il s'agit, il est vrai, d'une traduction d'Ausone. Quand même, après le curieux hermaphrodite rencontré dans le vol. II (n° 34), reconnaissons que la curiosité de Janequin le mène en des endroits peu fréquentés : rien de ce qui est humain ne lui est étranger...

Les chansons galantes reflètent souvent le grand renouvellement du lyrisme des années 1550. Certains thèmes nouveaux apparaissent, tel celui de la solitude dans la Nature (voir ch. 170, écrite en alexandrins, et ch. 201) ; d'autres thèmes se renouvellent, comme celui du Baiser, sous l'influence du néo-latin Jean Second : « Sus, approchez ces lèvres vermeillettes, Ces deux rubis qui tiennent enserrés. Deux petits rangs d'argentines perlettes... » (n° 132, éd. en 1547). Les mignardises pétrarquisantes de Ronsard ne sont pas loin (voir aussi le n° 144). Une pièce de 1549 doit attirer plus particulièrement notre attention : « Mais en quel ciel fut si belle âme quise, A quelle idée a pris nature exquise Pour te former d'excellence si ample » (n° 140). Il s'agit en effet d'une adaptation de Pétrarque : « In qual parte del ciel, in quale idea, Era l'essempio, onde Natura tolse Quel bel viso leggiadro... » (sonnet CLIX), et du premier sonnet mis en musique par Janequin. On sait que Boivin l'avait précédé en 1547, avec « Mort sans soleil », traduit de Pétrarque par Marot. Mais alors que Boivin faisait répéter le second quatrain sur la musique du premier (l'on procèdera de même dans les *Amours* de 1552), Janequin, restant davantage dans la tradition des années 30, répète seulement la musique des deux premiers vers pour les v. 3 et 4. Le premier tercet est chanté par les trois voix supérieures seulement : Janequin, on s'en souvient, procédait à un « allègement » semblable dans la seconde strophe des rondeaux cinquains de 1533-37. L'avant-dernier vers du sonnet donne prétexte à un figuralisme intéressant : le ténor *tacet* sur les mots « Puisque le corps au fil des ans s'*efface*... » (mes. 36-38).

On aimerait imaginer, enfin, que Janequin ait pu laisser transparaître quelques traits de lui-même dans telle chanson de « mal marié » : « Pauvre orgueilleux sans bien et sans avoir... Plein de procès... » (n° 184), ou encore dans la ch. 143 : « Je n'eus jamais de grands biens le pouvoir, Ni le vouloir pour aussi ne pourrir ; En pauvreté j'ai bien voulu avoir Un peu de quoi m'ébattre et me nourrir.... Or me doint Dieu telle prospérité Qu'autre que lui ne soit tenu servir, Vivre content en médiocrité Et mon esprit à la fin assouvir. » Janequin rejoindrait-il Colin Muset dans la voie de la chanson autobiographique ? Quoi qu'il en soit, des questions plus sérieuses nous attendent avec le sixième et dernier volume ; car nous pourrons enfin

tenter de cerner une personnalité musicale et son évolution, une fois la boucle achevée.

Georges DOTTIN.

Œuvres de Nicolas Vallet pour luth seul. Le Secret des Muses. Premier livre, 1615. Second livre, 1616. Édition et transcription par André Souris. Étude biographique et appareil critique par Monique Rollin. Paris, Éd. du C.N.R.S., 1970. In-4°, XLII + 260 p.

Œuvres de René Mesangeau. — Édition et transcription par André Souris. Étude biographique et appareil critique par Monique Rollin. Paris, Éd. du C.N.R.S., 1971. In-4°,XXXI + 58 p.

Les musiciens français dont les œuvres pour luth seul font l'objet de ces publications sont relativement peu connus, comme d'ailleurs la plupart de ceux qui vécurent à la même époque. En dépit de la rareté des documents M. Rollin parvient cependant à les situer. Tous les deux ont dû naître vers la fin du XVI[e] siècle. N. Vallet, sans doute d'origine parisienne, vécut en Hollande où il s'était installé vers 1614 et publia ses œuvres à Amsterdam entre 1615 et 1620. Mesangeau, qui semble avoir séjourné à Cologne vers 1617, exerça par contre ses talents à la Cour de France où il était en 1619 « écuyer » et en 1621 « musicien ordinaire du roi ». L'un, à l'étranger, l'autre dans sa patrie, avaient une solide réputation et formèrent de nombreux élèves. Vallet aurait fondé une école de danse puis une association de musiciens en 1626 ; mais en 1633, date à laquelle il vend ses biens pour payer son loyer, on perd sa trace. Mesangeau, plus heureux, fit un riche mariage en 1621 et mourut dans une situation enviable en 1638. A l'image de leurs vies, les œuvres des deux luthistes sont aussi dissemblables.

Vallet publia d'abord ses deux livres en néerlandais (1615-1616), puis en français sous le titre : *Paradisus Musicus Testudinis* (1618-1619). Les deux éditions diffèrent peu l'une de l'autre et leur contenu musical est identique. L'éditeur a respecté l'ordre des pièces, écartant seulement les morceaux à quatre luths, qui seront publiées ultérieurement avec d'autres du même type. Mesangeau, par contre, n'a laissé aucune tablature personnelle, mais seulement 48 pièces (sans compter les trois pour le clavier, publiées en appendice), extraites de recueils imprimés ou manuscrits rédigés entre 1617 et 1650. Chez l'un comme chez l'autre, les transcriptions de pièces vocales sont rares. Vallet, dont le goût est éclectique, est plutôt un arrangeur : il utilise un certain nombre de timbres empruntés à la musique française, et surtout à la musique anglaise. Mais on trouve aussi dans son vaste répertoire des pièces espagnoles et une danse polonaise. Son style, qu'André Souris analyse et met bien en valeur dans sa transcription, use avec maîtrise du contrepoint ; il est archaïque, sévère, élégant et volontairement dépouillé. Tout autre est celui de Mesangeau, qui révèle un homme de son temps, un homme de cour dont les préférences vont aux danses à la mode, allemandes, courantes et sarabandes, construites, semble-t-il, sur des thèmes originaux. Son style harmonique, notamment dans les pièces extraites des *Tablatures sur les accords nouveaux* (1631 et 1638) publiées par P. Ballard, s'enrichit à la fois sur le plan technique (usage de nouvelles tonalités, par ex.) et

sur le plan expressif, en fonction des possibilités qu'offrent alors les perfectionnements de la facture du luth. Cf. par ex. les *Allemandes* nº 7 et nº 8.

Ces éditions, comme de coutume, sont précédées d'études techniques (notes sur l'œuvre, tableaux des concordances, des accords, des signes de doigté) qui facilitent la tâche de l'interprète et l'aident à mieux pénétrer l'univers particulier à chaque luthiste. En tête du *Secret des Muses* Jean Jacquot rend hommage à André Souris, trop tôt disparu, à son rayonnement et à son enseignement. On espère très vivement que son œuvre sera poursuivie. Le « Corpus des luthistes français », en révélant un répertoire inconnu, contribue grandement à éclairer l'histoire de la musique instrumentale.

André VERCHALY.

Polifonía de la Santa Iglesia Catedral Basílica de Cuenca. Transcripciones de Restituto Navarro Gonzalo. Revisión y notas de Antonio Iglesias y Jesús López Cobos. Investigación y recopilación de Antonio Iglesias. Cuenca, Instituto de Música Religiosa, 1968. In-8º, XL + 150 p., VIII planches h.-t.

Nous avons déjà signalé la parution des deux premiers volumes publiés par l'Institut de Musique Religieuse de la Diputación Provincial de Cuenca [1]. Le troisième était occupé par la cantate de Fernando Remacha *Jesucristo en la Cruz,* qui fut primée au concours de composition de Cuenca en 1964. Le quatrième nous propose l'édition de quelques œuvres liturgiques d'Alonso Lobo et de Juan Muro conservées aux Archives de la cathédrale de la vieille cité castillane.

Né à Osuna, dans la province de Séville, vers le milieu du XVIe siècle, Alonso Lobo a longtemps été confondu avec le Portugais Duarte Lobo. On commence à le mieux connaître aujourd'hui. Il est établi qu'il fut chanoine de la collégiale de sa ville natale et qu'il exerça un certain temps à l'église métropolitaine de Séville en qualité de sous-maître de chapelle. Il a donc vraisemblablement été le disciple de Francisco Guerrero. En 1593, il se voyait nommé maître de chapelle prébendé de l'église primatiale de Tolède. Dix ans plus tard, il revenait en Andalousie pour prendre la succession d'Ambrosio Coronado de Cotes à la tête de la maîtrise de la cathédrale de Séville. C'est en cette dernière ville qu'il devait décéder le 5 avril 1617. Très célèbre de son vivant, il fut loué par le grand Lope de Vega. Ses œuvres sont conservées aux cathédrales de Cuenca et de Tolède, au monastère de l'Escurial, au Palais royal de Madrid, etc. Au siècle dernier, Hilarión Eslava a édité dans sa *Lira Sacro-Hispana* quatre de ses motets.

Juan Muro est, lui, un compositeur vraiment méconnu que nous découvrons grâce à la présente publication. Clerc du diocèse de Calahorra, dans la province de Logroño, il s'appelait en réalité Juan Martínez de Muro. Il fut maître de chapelle des cathédrales de Huesca et de Valladolid avant de venir exercer les mêmes fonctions à la cathédrale de Cuenca, où il mourut le 11 mai 1591.

Nous trouvons donc ici trois messes à 4 voix d'Alonso Lobo, les messes

---

1. *Revue de Musicologie,* 1967, pp. 70-71 et 203-204.

Petre, *Ego pro te rogavi* (pp. 12-47), *Simile est regnum coelorum* (pp. 48-94) et *O Rex Gloriae* (pp. 95-131). Quant à l'*Asperges me* à 4 voix attribué à Lobo (pp. 3-11), il est sans doute dû à Ginés de Boluda (ou Voluda), qui fut maître de chapelle de la cathédrale de Tolède en 1580-1581. Deux œuvres, enfin, viennent nous révéler le beau talent de Juan Muro. Il s'agit de l'invitatoire à 5 voix (pp. 132-133) et de la première leçon du premier nocturne à 4 voix (pp. 134-140) extraits de son *Officium defunctorum*.

Fort bien écrites, toutes ces pages en appellent à une technique rigoureuse et s'avèrent pourtant pleines de lyrisme et de ferveur. Elles sont transcrites par l'Abbé Restituto Navarro Gonzalo, maître de chapelle de la cathédrale de Cuenca. L'ensemble a été revu par Jesús López Cobos et Antonio Iglesias, qui est également l'auteur de la préface. Comme dans les précédents volumes, la présentation est ici particulièrement soignée, la typographie excellente et l'illustration abondante.

On ne peut que se réjouir d'une telle publication et souhaiter que l'Institut de Musique Religieuse de Cuenca puisse nous offrir bientôt d'autres éditions d'œuvres oubliées des anciens maîtres espagnols du Siècle d'Or.

Guy BOURLIGUEUX.

Frei Manuel CARDOSO. — **Livro de varios motetes.** Transcrição e estudo de José Augusto Alegria. Lisbonne, Fondation Calouste Gulbenkian, 1968. In-fol., LXX + 149 p., fac-sim. (*Portugaliae Musica*, A, XIII). Diffusion Bärenreiter (Cassel-Paris).

Poursuivant l'édition des œuvres du Père Frei Manuel Cardoso (1566-1650), le chanoine José Augusto Alegria nous propose ici le *Livre de motets* publié à Lisbonne en 1648 par les soins de l'imprimeur João Rodrigues. Ce recueil précéda de deux années seulement le décès du musicien carme et au dire même de ce dernier était le « fruit de sa vieillesse » (*filho da velhice*). Nous y trouverons donc comme l'aboutissement de sa recherche artistique au terme d'une longue vie consacrée à la pratique et à la composition musicales. Sans doute les pages ici réunies ne sont-elles pas toutes de la même époque. Certaines d'entre elles pourraient être plus anciennes, d'autres auraient été écrites sur commande. On peut penser tout de même que, riche d'une grande expérience, Frei Manuel Cardoso a revu soigneusement et corrigé l'ensemble de ces œuvres avant de les confier à l'imprimeur en 1648. D'ailleurs ce beau recueil n'était-il pas dédié au roi João IV de Portugal, amateur exigeant et remarquable connaisseur de la musique de son temps ?

Le *Livro de vários motetes* contient une messe pour l'Avent et le Carême à 4 voix (sur la messe *Orbis factor*), une messe des morts à 4 voix, les hymnes à 4 voix *Gloria laus*, *Panis angelicus* et *Tantum ergo*, vingt-deux motets à 4,5 et 6 voix, un *Miserere* à 4 voix, un *Asperges me* à 4 voix, quatre lamentations à 4 voix, huit répons à 4 voix et cinq leçons à 4 voix également.

Comme tous les volumes de la série A de la magnifique collection « Portugaliae Musica » de la Fondation Calouste Gulbenkian, le recueil édité par le chanoine J. A. Alegria bénéficie d'une présentation particulièrement soignée : fort beau papier, typographie excellente, reliure somptueuse, etc. Le texte portugais de la longue et intéressante préface est suivi d'une tra-

duction en anglais. Il faut se féliciter assurément de la parution de cette belle édition d'œuvres diverses qui vient compléter les deux volumes de messes de Frei M. Cardoso publiés en 1962.

Guy BOURLIGUEUX.

Jean-Marie LECLAIR. — **Sonatas for violin and basso continuo** Opus 5, Opus 9, and Opus 15. Part I : Opus 5, sonatas I-V (part II : Sonatas VI-XII) Edited by Robert E. Preston. New Haven, A-R Editions, 1966. In-4°, XXIX + 77 et 108 pp. Plus les parties séparées de violon et de basse.

Comme l'indique la page de titre, la publication de l'op. V de Leclair, son 3e Livre de Sonates à violon seul et basse continue, doit être suivie de celles du 4e Livre, op. 9 et de la sonate posthume op. 15. L'auteur de cette réédition dit s'être limité à ces trois œuvres parce que les deux premiers livres de sonates à violon seul et B.C. ont été réédités de nos jours (il y a tout de même un certain temps) l'un par Guilmant et Debroux (c. 1907), l'autre par Eitner (1903).

La haute qualité de la présente réédition donne à regretter que son auteur ne reprenne pas la publication globale des quatre livres, puisque l'on n'a pas cru devoir l'entreprendre en France.

Dans une solide préface, M. Robert E. Preston retrace la biographie de Leclair, y situe les quatre livres de sonates à violon seul et basse continue, dont il étudie ensuite l'esprit et la technique. Cinq chapitres traitent des *Qualités stylistiques des sonates*, de la *Notation de Leclair*, de son *Ornementation*, de ses *Coups d'archet*, enfin de la façon dont l'éditeur s'est employé à donner à son travail un maximum de clarté et d'efficacité.

Il ne dissimule pas la complexité des problèmes qu'il a dû affronter et s'efforcer de résoudre, en se référant à des sources autorisées. Les questions de pure technique instrumentale ne présentent pas d'obstacles sérieux : ce *Troisième Livre*, si l'on excepte les 10e et 11e et surtout la 12e sonate, requiert moins de virtuosité que les trois autres. Par contre, si précis que soit Leclair, l'ornementation — et je pense surtout aux appoggiatures — laisse subsister bon nombre d'incertitudes. J'ai l'intime conviction qu'elles étaient susceptibles de traductions plus souples et plus variées que ne le donnent à supposer les travaux, déjà très fouillés, de Putnam Aldrich sur lesquels R. E. Preston s'appuie surtout.

Pour ce qui est de la réalisation de la basse, l'éditeur s'est imposé la plus grande simplicité afin de laisser en pleine lumière la ligne mélodique du violon. A qui désirerait une réalisation plus riche, la reproduction intégrale du chiffrage de la basse en donne toute licence.

La présentation de cette édition est sans reproche, sa lisibilité parfaite, tant pour le texte que pour la musique.

Marc PINCHERLE.

PUBLICATIONS REÇUES

Viorel COSMA, *Muzicieni români, compozitori si muzicologi. Lexicon* Bucuresti, Editure muzicala a Uniunii Compozitorilor, 1970.

Gyorgy LIGETI. « *Artikulation* » — Elektronische Musik. Eine Hörpartitur von Rainer Wehinger, Mainz, Schott, 1970.

Adolf LAYER, *Die Augsburger Künstlerfamilie Mozart.* Augsburg, Brigg, 1971.

Yearbook of the international folk music council 1969, Chicago, University of Illinois Press, 1971.

Madeleine GAGNARD, *L'initiation musicale des jeunes.* Préface de I. Xenakis. Paris, Castermann, 1971.

Musicological Annual, vol. VI, Department of Musicology, University of Ljubljana, 1970.

F. CHOPIN, *Polonaisen*, éd. E. Zimmermann, Munich, Henle, 1971. (avec *Kritischer Bericht*).

J. S. BACH, *Fantasien, Präludien und Fugen*, éd. G. von Dadelsen et K. Rönnau, Munich, Henle, 1971.

B. BILLETER, *Die Harmonik bei Frank Martin. Untersuchungen zur Analyse neuerer Musik*, Berne et Stuttgart, P. Haupt, 1971.

Boulez on music today, Harvard University Press, 1971.

COMMUNIQUÉ
DE LA SOCIÉTÉ INTERNATIONALE DE MUSICOLOGIE

Le Onzième Congrès International de la Société Internationale de Musicologie aura lieu du 20 au 25 août 1972 à Copenhague. Il sera dédié aux thèmes suivants :

Table Ronde N° 1 : Nouvelles méthodes de l'analyse du style musical (Président : Prof. Lewis Lockwood, Princeton USA).

Table Ronde N° 2 : Les instruments musicaux comme objets de la recherche historique et anthropologique (Président : Dr Erich Stockmann, Berlin-Pankow DDR).

Table Ronde N° 3 : La Musicologie aujourd'hui (Président : Prof. Hans Oesch, Bâle).

En plus des tables rondes, un certain nombre de communications, « freie Referate », figureront au programme. Elles traiteront de nouvelles recherches et de découvertes inédites et seront réservées pour la majeure partie — mais pas exclusivement — à de jeunes chercheurs.

Le programme du Congrès comprendra, outre des concerts, des expositions, des excursions et des réceptions.

Pour tout renseignement, prière de s'adresser au Secrétariat général de la Société Internationale de Musicologie, Boîte Postale 588, CH 4001 Bâle, ou à la Société Danoise de Musicologie, Aabenra 34, DK 1124 Copenhague K.

ABBEVILLE. — IMPRIMERIE F. PAILLART (D. 2580). — 1971.

Vient de paraître :

SYLVETTE MILLIOT

DOCUMENTS INÉDITS
SUR LES
LUTHIERS PARISIENS
DU XVIIIe SIÈCLE

Publications de la Société Française de Musicologie

En vente chez :

HEUGEL & Cie

2 *bis*, rue Vivienne, Paris (2e)

Tome XIII de la 2e série « Documents et Catalogues »

1 vol. in 4° couronne, 45,00 F.

Dans le monde de la lutherie, deux écoles ont particulièrement attiré l'attention au point d'éclipser toutes les autres : celle d'Amati et Stradivarius, en Italie, aux XVIIe et XVIIIe siècles, celle de Vuillaume qui lui succède en France au XIXe siècle. Or les luthiers commencent à s'intéresser à l'école parisienne du XVIIIe siècle appelée également « école des Vieux Paris », ayant Guersan pour principal représentant. Sur cette période encore mal connue, le présent ouvrage s'efforce d'apporter quelques clartés grâce à la publication de documents inédits recueillis à Paris au Minutier Central des Archives Nationales. Après avoir étudié dans une Introduction les caractères propres à la lutherie parisienne, en l'opposant à la facture italienne et à celle de Vuillaume, l'ouvrage aborde l'analyse des documents reproduits dans la seconde partie. Ceux-ci permettent d'abord de faire revivre les artisans en les groupant d'après un ordre chronologique qui tient compte également des alliances familiales. On découvrira ainsi quelle fut l'existence de Bertrand, Pierray, Bocquay, Lambert ou Boivin ; quels liens de parenté unissaient Guersan à Pierre et Antoine Saint-Paul, à Jean-Gabriel Koliker ; comment le hasard a rassemblé Ouvrard, Salomon, Georges et Jacques-Georges Cousineau ; comment enfin la profession se transmettait de père en fils chez les Louvet et les Lejeune. En outre, en comparant les divers inventaires, se dessine l'évolution des instruments à travers le XVIIIe siècle, période capitale dans l'histoire de l'organologie, pendant laquelle se forgent les nouveaux moyens d'expression du langage musical moderne.

PUBLICATIONS

DE LA

SOCIÉTÉ FRANÇAISE DE MUSICOLOGIE

Souscriptions et vente :

LIBRAIRIE HEUGEL ET C[ie]

2 *bis*, rue Vivienne, PARIS (2e)

I. Monuments de la Musique ancienne

TOME I. — **Deux livres d'orgue édités par Pierre Attaingnant (1531), transcrits et publiés** par YVONNE ROKSETH.
1 volume in-4° raisin, relié percaline (1925, rééd. 1965) .... 30 F.

Tome II. — **Œuvres inédites de Beethoven,** recueillies et publ. par G. de SAINT-FOIX.
1 volume in-4° raisin, relié (1926) .... 25 F.

TOMES III et IV. — **Chansons au luth et airs de cour français du XVIe siècle, recueils** originaux transcrits et publiés par ADRIENNE MAIRY, avec une introduction de LIONEL DE LA LAURENCIE et une étude des sources par G. THIBAULT.
Deux tomes en 1 vol. in-4° raisin, relié (1927-1929) .... *(Épuisé).*

TOME V. — **Treize Motets et un Prélude réduits en la tablature des orgues,** transcription du 3e livre d'orgue édité par ATTAINGNANT (1531), publié d'après l'exemplaire unique de la Bibliothèque d'Etat de Munich, avec l'adjonction des versions vocales originales des motets, par YVONNE ROKSETH.
1 volume in-4° raisin, relié percaline (1930, rééd. 1968) .... 30 F.

TOME VI. — **La Rhétorique des Dieux et autres pièces de luth de Denis Gaultier,** publiées dans le texte original de tablature avec la reproduction es dessins d'Abr. BOSSE, R. NANTEUIL et E. LESUEUR du manuscrit du Cab. des Estampes de Berlin, par ANDRÉ TESSIER. Etude artistique du manuscrit par JEAN CORDEY.
1 volume in-4° raisin (1931) (broché) .... 30 F.

TOME VII. — **La Rhétorique des Dieux,** transcription du texte par ANDRÉ TESSIER.
1 volume in-4° raisin (1932-1933) .... *(Épuisé).*

TOME VIII. — **Pièces de clavecin,** composées par J.-H. D'ANGLEBERT, publiées par M. RŒSGEN-CHAMPION.
1 volume in-4° raisin (1934) (broché) .... *(Épuisé).*

TOME IX. — **Pièces de clavecin en sonates** de J.-J. C. DE MONDONVILLE, publiées par M. PINCHERLE.
1 volume in-4° raisin (1935, rééd. 1969) (broché) .... 40 F.

TOME X. — **Le manuscrit de musique polyphonique du trésor d'Apt** (XIVe-XVe s.), transcrit en notation moderne, avec introductions, notes, fac-similés, par A. GASTOUÉ.
1 volume in-4° raisin (1936) (broché) .... *(Épuisé).*

TOME XI et XII. — **Sonates pour piano** de BOIELDIEU, choix publié par G. FAVRE, 2 volumes in-4° raisin (1944-1948).
TOME I (avec introduction historique et musique) (broché) .... *(Épuisé).*
TOME II (musique) (broché) .... 30 F.

TOME XIII. — **Premier livre d'orgue** de GILLES JULLIEN, publié avec une introduction de N. DUFOURCQ.
1 volume in-4° raisin (1952) (relié) .... 40 F.
(broché) .... 35 F.

TOME XIV. — **Troisième livre d'orgue** de GUILLAUME-GABRIEL NIVERS, publié par N. DUFOURCQ.
1 volume in-4° raisin (1958) (relié) .... 40 F.
(broché) .... 35 F.

TOME XV. — **Les Chansons à la Vierge de Gautier de Coinci** (1177 [78]-1236), édition musicale critique avec introduction et commentaires de JACQUES CHAILLEY.
1 volume in-4° raisin (1959) (broché) .... 65 F.

TOME XVI. — **Airs de Cour pour voix et luth** (1603-1643), transcription avec une introduction et des commentaires par A. VERCHALY.
1 volume in-4° raisin (1961) (broché) .... 65 F.

TOME XVII. — **Anthologie du Motet latin polyphonique en France** (1609-1661), transcription avec une introduction et des commentaires par D. LAUNAY.
1 volume in-4° raisin (1963) .... 50 F.

TOME XVIII. — **Petites pièces d'orgue de Mathieu Lanes**, transcrites et restituées par N. DUFOURCQ, J. ALAUX, R. HUGON et R. MACHARD.
1 volume in 4°, raisin (1970) .... 50 F

TOME XIX. — **Pièces de violon à quatre parties de différents autheurs** publiées par Pierre BALLARD (1664). Édition par Martine ROCHE .... sous presse.

II. Documents et Catalogues.

TOMES I et II. — **Inventaire du fonds Blancheton de la Bibliothèque du Conservatoire de Musique de Paris** (Symphonies du milieu du XVIII° siècle), publié avec l'incipit et le tableau de la composition thématique de chaque symphonie, par LIONEL DE LA LAURENCIE.
Deux volumes in-4°, brochés (1930-1931) .... 35 F.

TOMES III et IV. — **Mélanges offerts à M. L. de La Laurencie.**
Un volume in-4°, broché (1932-1933) .... 25 F.

TOMES V et VI. — **Documents inédits relatifs à l'Orgue Français**, extraits des archives et des bibliothèques (XIV°-XVIII° siècles), publiés avec une introduction et des notes par N. DUFOURCQ.
Les deux volumes in-4°, brochés, ensemble, (1934-1935) .... *(Épuisé)*

TOME VII. — **Catalogue des livres de musique (manuscrits et imprimés) de la Bibliothèque de l'Arsenal, à Paris**, par L. DE LA LAURENCIE et A. GASTOUÉ.
Un volume in-4°, broché (1936) .... *(Épuisé)*

TOME VIII. — **Bibliographie des poésies de P. de Ronsard mises en musique au XVI° siècle**, par G. THIBAULT et L. PERCEAU.
1 volume in-4°, broché, avec *supplément musical* (1942) .... *(Épuisé)*

TOME IX. — **Bibliographie des éditions d'Adrian Le Roy et Robert Ballard (1551-1598)** par F. LESURE et G. THIBAULT.
1 volume in-4°, broché (1955) avec un supplément .... 50 F.

TOME X. — **La musique dans les congrès internationaux (1835-1939)** par M. BRIQUET.
1 volume in-4°, broché (1961) .... 15 F.

TOME XI. — **Les facteurs de clavecins parisiens. Notices biographiques et documents (1550-1793)**, publié avec une introduction par Colombe SAMOYAULT-VERLET.
1 volume in-4° broché (1966) .... 35 F

TOME XII. — **Bibliographie des éditions musicales publiées par Estienne Roger et Michel-Charles Le Cène (Amsterdam, 1696-1743)**, par F. LESURE.
1 volume in 4° broché (1969) .... 35 F.

TOME XIII. — **Documents inédits sur les luthiers parisiens du XVIII° siècle** par S. MILLIOT.
1 volume in 4° broché (1970) .... 45 F.

III. Etudes

TOME I. — **Les Chansons de Clément Marot**, étude historique et bibliographique, par Jean ROLLIN.
1 volume in-4° couronne, broché (1951) .... 25 F.

TOME II. — **Les tonaires. Inventaires, analyse, comparaison**, par Michel HUGLO.
1 volume in 4° broché (1971) .... sous presse.

***

Index général de la Revue de Musicologie (1917-1966). 1 vol. in-4°, 42 p. ... 7 F.

DERNIÈRES PUBLICATIONS DES MEMBRES DE LA SOCIÉTÉ

(En vente à la Librairie Heugel et C[ie], 2 *bis*, rue Vivienne, Paris (2[e]).

L. GUICHARD (éd.), Wagner (Richard et Cosima), *Lettres à Judith Gautier*, Paris, Gallimard, 1964.
N. BRIDGMAN, *La vie musicale au Quattrocento et jusqu'à la naissance du madrigal (1400-1530)*, Paris, Gallimard, 1964.
J. CHAILLEY, *Alia musica (traité de musique du IX[e] s.). Édition critique*, Paris, C.D.U. 1965.
M. ANTOINE, *Henry Desmarest (1661-1741)*, Paris, Picard, 1965.
Y. de BROSSARD, *Musiciens de Paris, 1535-1792*, Idem, 1965.
Y. TIENOT, *Chabrier par lui-même et par ses intimes*, Paris, Lemoine, 1965.
J. PERROT, *L'orgue de ses origines hellénistiques à la fin du XII[e] siècle*, Paris, A. et J. Picard, 1965.
M. PINCHERLE, *Le violon*, Paris, P.U.F., Collection « Que sais-je ? », 1966, n° 1196.
G. FAVRE, *Écrits sur la musique et l'éducation musicale*, Paris, Durand, 1966.
F. LESURE, *Musica e società*, Milan, Istituto Editoriale Italiano, 1966.
I. ADLER, *La pratique musicale savante dans quelques communautés juives en Europe aux XVII[e] et XVIII[e] siècles*, 2 vol., Paris, Mouton, 1966.
J. CHAILLEY, *Expliquer l'Harmonie ?*, Lausanne, Éd. Rencontre, 1967.
J. CHAILLEY, *La musique et le signe*, Lausanne, Éd. Rencontre, 1967.
G. GOURDET, *Les instruments à vent*, Paris, P.U.F., 1967.
J. GALLOIS, *Ernest Chausson*. Paris, Seghers, 1967.
J. GERGELY, *Introduction à la connaissance du folklore musical*, Lausanne, Éd. Rencontre, 1967.
J. GARDIEN, *Le vin dans la chanson populaire bourguignonne*, Dijon, l'Arche d'or, 1967.
M. GARROS et S. WALLON, *Catalogue du fonds musical de la Bibliothèque Sainte-Geneviève de Paris*, Kassel, Bärenreiter, 1967.
Y. TIENOT, *Brahms*, Paris, H. Lemoine, 1968.
J. MAILLARD, *Un roi-trouvère du XIII[e] siècle : Charles d'Anjou*, American Institute of Musicology, 1967.
F. VERNILLAT et J. CHARPENTREAU, *Dictionnaire de la chanson française*, Paris, Larousse, 1968.
J. CHAILLEY, *La Flûte enchantée, opéra maçonnique*, Paris, Robert Laffont, 1968.
A. SCHAEFFNER, *Origines des instruments de musique*, Paris, Mouton, 1968 (*réimpression*).
N. DUFOURCQ, M. BENOIT et B. GAGNEPAIN, *Les grandes dates de l'Histoire de la musique*, Paris, P. U. F., Collection « que sais-je ? », n° 1333, 1969.
G. FAVRE, *L'œuvre de Paul Dukas*, Paris, Durand et C[ie], 1969.
F. RAUGEL, *les grandes orgues et les organistes de la basilique de Saint-Quentin*, Paris, Ploix, 1969.
J.-M. GUILCHER, *La contredanse et les renouvellements de la danse française*, Paris, Mouton et Co., 1969.
A. DOMMEL-DIENY, *L'Analyse harmonique en exemples*, T. V. de l'*Harmonie vivante*, 2[e] fascicule : *8 Préludes et Fugues du Clavecin bien tempéré* et 7[e] fascicule : *Chopin*, Paris, Éd. mus. transatlantiques, Paris, 1968 et 1970.
N. DUFOURCQ, *La musique française*, Paris, A. et J. Picard, 1970 (éd. revue et augmentée).
F. NOSKE, *French song from Berlioz to Duparc* (2[e] éd. revised), New York, Dover, 1970.
N. DUFOURCQ, *La musique à la cour de Louis XIV et de Louis XV d'après les Mémoires de Sourches et Luynes (1681-1758)*, Paris, A. et J. Picard, 1970.